MUSIC - UNIVERSITY OF TORONTO
3 1761 06450 3196

M
23
B416
op.10
no.1
1989
c.1

MUSI

Digitized by the Internet Archive
in 2025 with funding from
University of Toronto

https://archive.org/details/31761064503196

Л. БЕТХОВЕН
L. van BEETHOVEN

СОНАТА № 5
СОНАТА № 8 („Патетическая“)

ДЛЯ ФОРТЕПИАНО

с пометками С. Рахманинова

SONATA No. 5
SONATA No. 8 (Pathétique)

FOR PIANO

with Sergei Rakhmaninov's marks

Москва «Музыка» Moscow «Muzyka»

1989

M
23
B416
op. 10
no. 1
1989
c. 1
MUSI

mus193-36

Л. БЕТХОВЕН
L. van BEETHOVEN

СОНАТА № 5
СОНАТА № 8 („Патетическая“)

ДЛЯ ФОРТЕПИАНО

с пометками С. Рахманинова

SONATA No. 5
SONATA No. 8 (Pathétique)

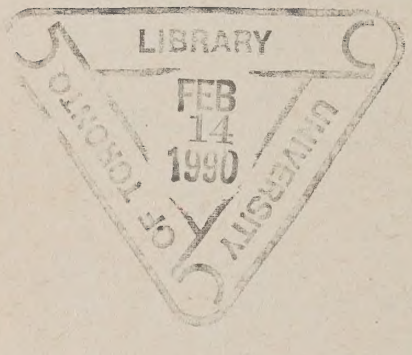
FOR PIANO

with Sergei Rakhmaninov's marks

МОСКВА
«МУЗЫКА»
MOSCOW
"MUZYKA"
1989

Издание подготовил
В. М. ТРОПП

Prepared for publication
by
Vladimir TROPP



Б 5206010100—158
026(01)—89 284—88

© Издательство «Музыка», 1988 г.
Вступительные статьи.

НЕИЗВЕСТНЫЙ РАХМАНИНОВ

Вы открыли мне совершенно нового Бетховена.

(А. Шнабель — С. Рахманинову)

Впервые публикуемые две фортепианные сонаты Бетховена с пометками Рахманинова[1] являются уникальным свидетельством малоизученной стороны творческой жизни С. В. Рахманинова — его педагогической деятельности. Эта область биографии музыканта не оставила почти никаких документальных свидетельств.

Основой данной публикации является хранящийся в ГЦММК им. М. И. Глинки (ф. 18, ед. хр. 919) экземпляр бетховенских сонат (редакция Л. Кёлера, издательство Петерс), принадлежавший двоюродной сестре известного русского тенора Л. В. Собинова Елизавете Александровне Бондаренко, урожд. Собиновой, которая, по рассказам ее родных и друзей, занималась у Рахманинова, по-видимому, в 90-х годах прошлого века — в тот период, когда частные уроки были для Рахманинова едва ли не основным источником средств к существованию.

Эти ноты представляют исключительно ценный и содержательный материал, отразивший не только педагогические установки и методические устремления, но и исполнительские принципы подхода совсем тогда еще молодого великого музыканта к произведениям Бетховена.

Конечно, пометки в нотах, касающиеся лишь деталей исполнения, не могут дать полного представления о художественном толковании бетховенских сонат гениальным русским пианистом. Но и в частных, казалось бы, чисто инструктивных указаниях Рахманинова отражаются некоторые важные особенности его педагогической интерпретации, органически связанной с его исполнительским почерком.

Не изменяя ни одного из нюансов, принадлежащих Бетховену, Рахманинов своими пометками как бы расширяет их действие, по-своему комментирует их значение. При этом детали рахманиновской трактовки, запечатленные в его пометках, всецело служат как можно более полному выявлению замыслов Бетховена. Стоит ли говорить о том, какой интерес для нас представляет рахманиновское прочтение текста Бетховена!

В пианистическом облике Рахманинова, пожалуй, одна из наиболее впечатляющих черт — необычайно рельефная, скульптурно выпуклая динамика. Для него это одно из могучих средств всестороннего раскрытия образного смысла сочинения. И здесь Рахманинов, думается, выступает как самый последовательный и ярчайший представитель традиции своего кумира — великого Антона Рубинштейна.

Как мы увидим из данной публикации, требование предельно точного выполнения динамических указаний настоятельно выдвигалось Рахманиновым и в его педагогической практике. Об этом свидетельствуют многочисленные пометки, касающиеся звуковых нарастаний и спадов, контраста динамических красок.

Приведем несколько примеров, в которых своеобразие рахманиновской трактовки динамических нюансов выступает особенно ярко.

Одним из таких примеров может служить момент перехода к побочной партии в экспозиции и в репризе I части сонаты № 5 (соч. 10 № 1). Как подробно и четко указана здесь динамика! По сути дела, здесь выписано декламационное произнесение фразы (см. т. 48—56).

Особенно впечатляет неожиданное и довольно резкое *(mf)* усиление звучности в 53-м такте с последующим постепенным (на протяжении трех тактов) diminuendo к исходному piano. Этот пример достаточно типичен для Рахманинова-исполнителя.

Здесь для него важно именно diminuendo, и, чтобы оно было более рельефным, он начинает его с динамической вершины. Характерно, что подобный подъем звучности перед спадом у Рахманинова всегда именно внезапный, без предшествующего crescendo.

Если описываемый нюанс только дважды встречается в 5-й сонате (в I части), то в финале 8-й сонаты (соч. 13) — в теме второго эпизода рондо — подобное динамическое указание повторяется четырежды на очень коротком отрезке (т. 81—94).

Небезынтересно также сопоставить рахманиновские динамические ремарки в конце связующей партии I части 5-й сонаты с аналогичным местом в редакции А. Шнабеля[2], где дана диаметрально противоположная интерпретация того же музыкального отрывка.

Возможно, Шнабель решает динамику данного отрывка исходя из традиции старинного, добетховенского стиля, когда варьированное повторение музыкальной мысли принято было трактовать как эхо.

Рахманиновская идея здесь совершенно иная.

---

[1] В настоящем издании карандашные пометки Рахманинова напечатаны красным цветом.

[2] *Бетховен Л. ван.* 32 сонаты: Для ф-п. / Ред. А. Шнабеля. Т. 1. — М., 1982, с. 120.

Он мыслит развитие данного куска как цельное, непрерывное и поступательное, стремясь к более яркому выявлению основного контраста — между главной и побочной темами экспозиции. Это в конечном итоге более соответствует бетховенскому стилю.

Большой интерес представляет целая группа пометок, связанных с применением нюанса piano как вершины предшествующего динамического подъема.

Следует сказать, что subito piano после crescendo — характерная особенность выразительного языка Бетховена. В самом деле, вспомним, например, частое и настойчивое повторение этого нюанса Бетховеном во всех частях его сонаты № 18 (соч. 31 № 3), сонаты № 21 («Аврора», соч. 53) и в других сочинениях. Этот излюбленный бетховенский эффект Рахманинов широко использует и в «Патетической» сонате, особенно в ее финальном рондо (см.: II ч., т. 2—4; III ч., т. 2—4, 19—25).

В последнем примере внезапное piano выступает в сочетании с очень характерным для самого Рахманинова внезапным crescendo, придающим мелодическому рисунку особую речевую выпуклость и резко усиливающим его эмоциональную выразительность.

Прямым свидетельством художественного толкования пианистом бетховенских сонат могут служить и его интереснейшие агогические указания — те, которые связаны с ускорением и замедлением ритмического дыхания, а то и с темповыми сдвигами. Здесь ощущается та необычайная смелость и решительность, за которой угадывается личность будущего великого исполнителя, его мощная дирижерская воля. Логика темповых сопоставлений — так же, как и отмеченная Рахманиновым динамика, — дает определенное представление о том, как мыслилась им драматургия сочинения в целом.

Указания, о которых идет речь, зафиксированы очень детально. Так, они имеются в разработке и в конце I части сонаты № 5 (пометки: un poco accelerando, ritenuto, a tempo).

Особо следует упомянуть о решительно вводимых Рахманиновым в текст бетховенских сонат ремарках, указывающих на принципиально новый характер движения, новый темп. Это:

1) «tranquillo» для второй темы финала сонаты № 5 (т. 16—18);

2) «un poco tranquillo» для второй темы I части 8-й сонаты (т. 51—55);

3) «tranquillo» для начала восьмитактового заключения финала сонаты № 8;

4) «Presto» для двух заключительных тактов этого же финала. (Как удивительно разработана здесь динамика темповых сопоставлений: tranquillo — ritenuto — Presto! Какую выразительную силу приобретает это переосмысленное Рахманиновым заключение!)

Все эти обозначения естественно вытекают из общего исполнительского (в частности, драматургического) решения, намеченного Рахманиновым.

Стремлением подчеркнуть глубоко поэтический характер музыки проникнуты агогические нюансы Рахманинова во II части сонаты № 5. Здесь как бы наглядно разрабатывается динамика внутренней экспрессии: четырежды пишет Рахманинов указание «un poco stringendo» с последующим «a tempo». Все это призвано выявить живое, взволнованное дыхание напряженно-лирической музыкальной ткани (см.: т. 31—34, 36—39, 78—81, 83—86).

Не противоречит ли такое своего рода rubato строгости бетховенского стиля? По этому поводу уместно привести слова друга и первого биографа Бетховена Антона Шиндлера: «Все, что мне когда-либо доводилось слышать в исполнении Бетховена, было, за немногими исключениями, совершенно свободно от всякой принужденности темпа»[3]. Есть и другие подобные свидетельства, в том числе ученика Бетховена Карла Черни.

Наблюдая, как выстраивает Рахманинов (в последнем примере) экспрессию и драматургическую линию рассматриваемого отрывка, убеждаешься в одной важной и интересной особенности его интерпретаторского мышления: так называемые «точки» (как он сам называл смысловые и динамические кульминационные вершины) связаны у него не с ускорением (либо, наоборот, замедлением) движения, то есть не с отклонением от темпа, а непременно с моментом возвращения к основному темпу. Отклонение от темпа ставится, таким образом, в полную зависимость от могучей власти дирижерского начала. Властность мужественного, волевого импульса, которым проникнуты все его интерпертации, так или иначе всегда содержащие стремление к непрерывной поступательности драматического развития, как мы знаем, составляет одну из сильнейших сторон пианизма Рахманинова. Удивительным образом все эти черты рахманиновской индивидуальности нашли преломление в его педагогических требованиях.

Хотелось бы отметить еще одну группу пометок Рахманинова-педагога, непосредственно связанную с особенностями его исполнительского ритма. Речь пойдет о знаках артикуляции. Прежде всего это акценты, столь характерные для игры самого Рахманинова.

Рахманинов-педагог счел, очевидно, очень важным отметить своей рукой в нотах необходимые акценты, например, на синкопах главной партии I части 5-й сонаты, обострив таким образом волевой характер ее ритма (см.: т. 13—16).

Акценты, проставленные на мелодических вершинах побочной партии I части сонаты № 5, как и точки над предшествующими восьмыми, думается, призваны сообщить этой теме более собранный и целеустремленный, а не вялый и несколько расслабленный лирический характер. Это сообщает бóльшую напряженность всему развитию (см. т. 57—62).

Той же цели служат и акценты на слабую и сильную доли при переходе к заключительной партии, настойчиво подчеркивающие секундовый мелодический ход. Интересно, что Ф. Лямонд в своей редакции ставит здесь такие же акценты.

---

[3] Цит. по: *Фишман Н.* Людвиг ван Бетховен о фортепианном исполнительстве и педагогике. — В кн.: Вопросы фортепианной педагогики, вып. 1. — М., 1963, с. 145.

А. Шнабель ту же идею доводит до логического конца: он выписывает этот секундовый ход как дополнительный мелодический голос (см.: т. 82—85; ср. ред. Шнабеля, с. 121).

В сонате № 8 акценты поставлены Рахманиновым только в двух местах:

1) в I части — сначала на синкопах выдержанного половинными нотами мелодического голоса, а затем и на сильных долях его продолжения восьмыми во второй побочной партии (т. 89—94);

2) в финале — в основной теме рондо, где Рахманинов добавляет к акцентам, поставленным Кёлером, акценты в октавах мелодии (т. 5—10).

Все приведенные акценты делают фразировку более выразительной и драматичной.

Среди пометок, касающихся артикуляции, хотелось бы особо выделить рахманиновские указания к исполнению первых двух тактов «Патетической» сонаты. Они свидетельствуют о глубоком проникновении музыканта в суть этого образа: трагический пафос начальных аккордов подчеркивается мрачно-сосредоточенным скандированием каждого нового шага в поступательном движении гармонии.

Кстати, это первый из двух случаев, когда Рахманиновым проставлены лиги (второй случай — финал той же сонаты, т. 156).

Следует обратить внимание на почти незаметные артикуляционные пометки в самом конце II части сонаты № 5. Они побуждают внимательнее присмотреться к последним трем строчкам части (последнее проведение темы и заключение). Речь идет о стаккатных точках при залигованных нотах в контрапунктических средних голосах. Смысл этих точек — подчеркнуть синкопу, противопоставляемую мелодическому голосу (см.: т. 92—111).

Почти на каждой странице 5-й и 8-й сонат имеются рахманиновские обозначения педализации. Из всех пометок они, пожалуй, наиболее многочисленны. Это заставляет предположить, что именно вопросу педализации в интерпретации Бетховена Рахманинов отводил особо важную роль. Педальные обозначения в этих сонатах, судя по их художественной сложности, явно рассчитаны на пианиста, обладающего высоким уровнем исполнительского мастерства, и так же, как многие другие указания Рахманинова, отражают его собственные творческие устремления.

Педальная палитра здесь необычайно разнообразна и интересна. Она во многих случаях свидетельствует о явном стремлении Рахманинова к значительному гармоническому обогащению фортепианной звучности.

Щедрость и смелость педализации, ее фресковая манера, целые педальные пласты, порой объединяющие одним дыханием много тактов гармонически и мелодически насыщенной фортепианной фактуры, — все это буквально поражает. В самом деле: ни до, ни после Рахманинова ничего подобного никогда не появлялось ни в одном издании бетховенских фортепианных произведений.

Поначалу может даже показаться, что знаки взятия и снятия педали проставлены слишком часто и детально. Но это лишь поверхностное впечатление. На самом деле оказывается, что их образно-художественная значимость необычайно высока. Очевидно, Рахманинову было важно очень точно зафиксировать момент взятия и снятия педали — приблизительность его не устраивала. Иногда он обозначает лишь момент снятия, то есть обязательного очищения педали, без предварительного знака ее взятия. Таких «одиноких» знаков тоже довольно много.

Думается, что педальные пометки Рахманинова заслуживают подробного и специального изучения. Их разбор мог бы явиться предметом особого исследования. Ограничимся здесь лишь несколькими, быть может, наиболее впечатляющими примерами рахманиновской педализации (см.: соната № 5, I ч., т. 1—3, 76—78, ч. II, т. 75, ч. III, т. 34—35, 54—57, т. 104—106; соната № 8, I ч., т. 10. Ср. аналогичные такты в ред. Шнабеля).

За многими рахманиновскими педальными обозначениями угадываются интереснейшие художественные идеи, существенные для целостной интерпретации сочинения.

Обращает на себя внимание еще один примечательный момент: в нотах запечатлен процесс работы педагога над выбором окончательного варианта педализации. Мы решили оставить в публикации и эти первые, впоследствии зачеркнутые варианты, так как здесь мы становимся непосредственными свидетелями спонтанного, живого процесса поиска, как это нередко бывает в творческом труде педагога.

Так же, как динамика, агогика и артикуляция, педализация Рахманинова вытекает из общей исполнительской «стратегии», намеченной им в стремлении возможно более ярко воплотить композиторские намерения Бетховена. Особенности этой педализации связаны, по-видимому, и с его собственными идеалами фортепианного звучания, с его сочной кантиленой, которая была столь характерной чертой его пианистической индивидуальности.

Среди пометок Рахманинова меньше всего аппликатурных указаний — всего примерно полтора десятка, причем около двух третей приходится на сонату № 5.

Хотя и в своей исполнительской, и в своей педагогической практике Рахманинов придавал выработке правильной аппликатуры существенное значение, небольшой удельный вес аппликатурных указаний среди других его ремарок, возможно, объясняется достаточной подвинутостью ученицы (как мы убедились выше, все его художественные требования рассчитаны на весьма высокий уровень музыкальной и пианистической подготовки).

В основе аппликатурных пометок Рахманинова лежит стремление к пианистическому «удобству», позиционный принцип; часто его аппликатура способствует достижению плавного legato. Важно, однако, заметить, что эта аппликатура всегда находится в полном соответствии с художественной выразительностью музыкальной мысли.

Предлагая свою аппликатуру, Рахманинов нередко зачеркивал «пальцы», указанные Кёлером. В данной публикации мы сохранили для сравнения оба варианта аппликатуры. Среди наиболее

интересных примеров рахманиновской аппликатуры — соната № 5, I ч., т. 94—98; соната № 8, I ч., т. 4, т. 297—298. Отметим, что в первом и третьем случаях Шнабель предлагает ту же аппликатуру.

Среди пометок Рахманинова — только два случая, когда педагог, очевидно, исправлял ученические ошибки в тексте (это бекары в т. 36 и 297 I части 8-й сонаты).

Остался неясным смысл неопределенной по начертанию пометки Рахманинова в 134-м такте I части сонаты № 5 (в настоящем издании не воспроизводится). Скорее всего Рахманинов хотел обратить внимание ученицы на то, что знак «бекар» под обозначением группетто в данном случае является излишним. (Но не исключено, что ученица ошибочно приняла этот бекар за относящийся к ноте *ми*).

Коснемся также текстологических проблем; пометки Рахманинова содержат материал и по этому вопросу.

Об исполнении бетховенских мелизмов, ремарок и лиг имеется обширная литература. Встречающиеся разночтения нередко связаны, в частности, с неточностями первых изданий сочинений Бетховена. В подходе Рахманинова к разбираемой проблеме он интуитивно руководствуется собственной логикой, чутьем большого музыканта. Он против неоправданных неточностей в тексте (якобы освященных именем Бетховена), которые содержит академическое издание.

Так, в заключительном проведении темы II части 5-й сонаты (т. 91—92) Рахманинов решительно добавляет группетто, видимо, случайно пропущенное в академическом издании. Это группетто отсутствует и в редакциях Шнабеля, Лямонда, Пауэра — Мартинсена.

Другой пример... Две начальные ноты мелодии побочной партии I части сонаты № 5 в академическом издании, а также в редакциях Шнабеля, Лямонда и др. слигованы во всех случаях, кроме почему-то одного. (Очевидно, имела место ошибка.) Л. Кёлер, по редакции которого проходил с ученицей эту сонату Рахманинов, обратил внимание на эту явную странность и, вопреки академическому изданию, соединил оба звука лигой (см.: т. 61). (Кстати, А. Б. Гольденвейзер в примечаниях к своей редакции оговорил данный случай как возможную неточность академического издания.)

Рахманинов не только не отменил связующую лигу, предложенную Кёлером, но, наоборот, подчеркнул ее значение вписанным своей рукой ритмическим распределением мелодического украшения, несравненно более тонким и характерным для Бетховена, чем в редакциях Лямонда, Пауэра — Мартинсена. (Очень близок рахманиновскому и один из вариантов расшифровки группетто, предложенный Шнабелем.)

В заключение следует подчеркнуть, что совокупность всех педагогических пометок Рахманинова создает представление о таком толковании этих произведений, которое в известной мере позволяет судить и об определенных общих принципах его подхода к трактовке сочинений Бетховена.

Пытливое изучение этой «педагогической редакции» может обогатить не только наши представления о Рахманинове — оно, безусловно, открывает многое и в самих произведениях Бетховена и еще раз подтверждает справедливость вынесенных в эпиграф слов, принадлежащих такому авторитетнейшему интерпретатору сочинений Бетховена, как Артур Шнабель (эти слова содержались в записке, о которой Рахманинов рассказал Владимиру Горовицу[4]). Эти пометки выявляют высочайший музыкантский потенциал молодого Рахманинова, в данном случае обращенный к ученику. Рахманиновские указания свидетельствуют о его бесспорной педагогической компетентности и добросовестности. Анализ этого, к счастью, сохранившегося уникального материала открывает нам новую — доселе неизвестную — грань дарования гениального музыканта.

Испытывая чувство глубокой признательности к замечательному исследователю жизни и творчества Бетховена, доктору искусствоведения Натану Львовичу Фишману (1909—1986), горячо поддержавшему идею исследования различных сторон педагогики Рахманинова и оказавшему мне большую помощь в изучении и подготовке публикуемого материала, посвящаю настоящее издание светлой памяти этого выдающегося музыканта.

---

[4] Сообщено со слов Горовица известным советским пианистом Я. В. Заком.

В. ТРОПП
Москва, 1987

A REMARKABLE DOCUMENT

Somewhere in the 1890s Rakhmaninov used to give piano lessons to Yelizaveta Bondarenko, née Sobinova, the distinguished Russian operatic singer Leonid Sobinov's cousin. Her copy of Beethoven's sonatas as edited by L. Köhler (Peters, Leipzig), with numerous marks pencilled by Rakhmaninov, has been preserved at the M. I. Glinka Central Museum of Musical Culture, Moscow (18/919). That copy, closely scrutinized by the noted Muscovite concert pianist and piano teacher Vladimir Tropp (b. 1939), underlies the present publication; it is the first time that this unique document, which reflects the great Russian musician being engaged in teaching the art of playing the instrument, has appeared in print. The material under discussion is highly informative in that it throws light on Rakhmaninov's approach to a number of pedagogical problems, and in that it gives us a good idea of the incomparable performer's interpretation of Beethoven's masterpieces.

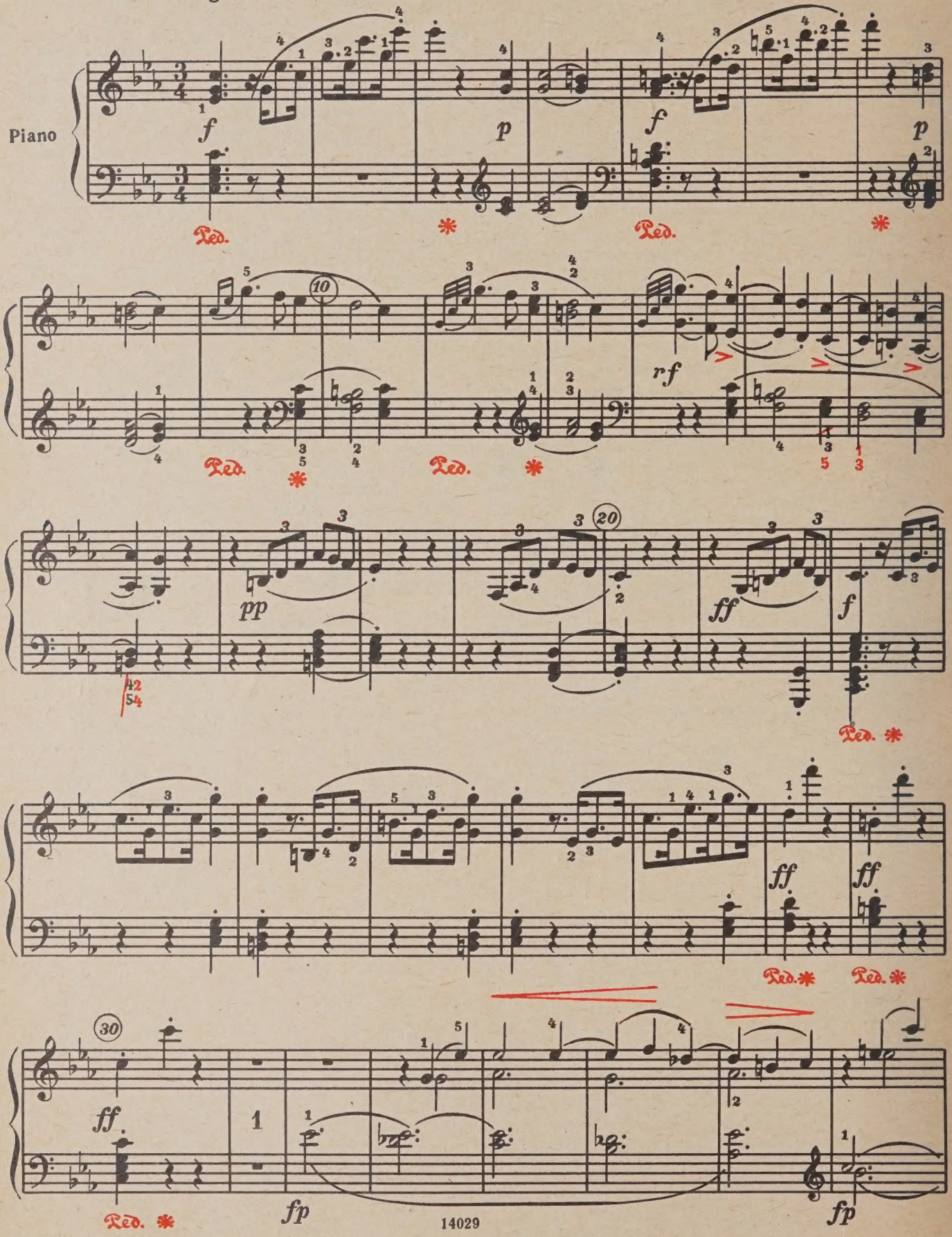
Sergei Rakhmaninov's marks concern dynamics, agogics, phonation, accentuation, pedalling, sometimes fingering, ornamentation, and textual criticism proper. All of them are printed in red colour.

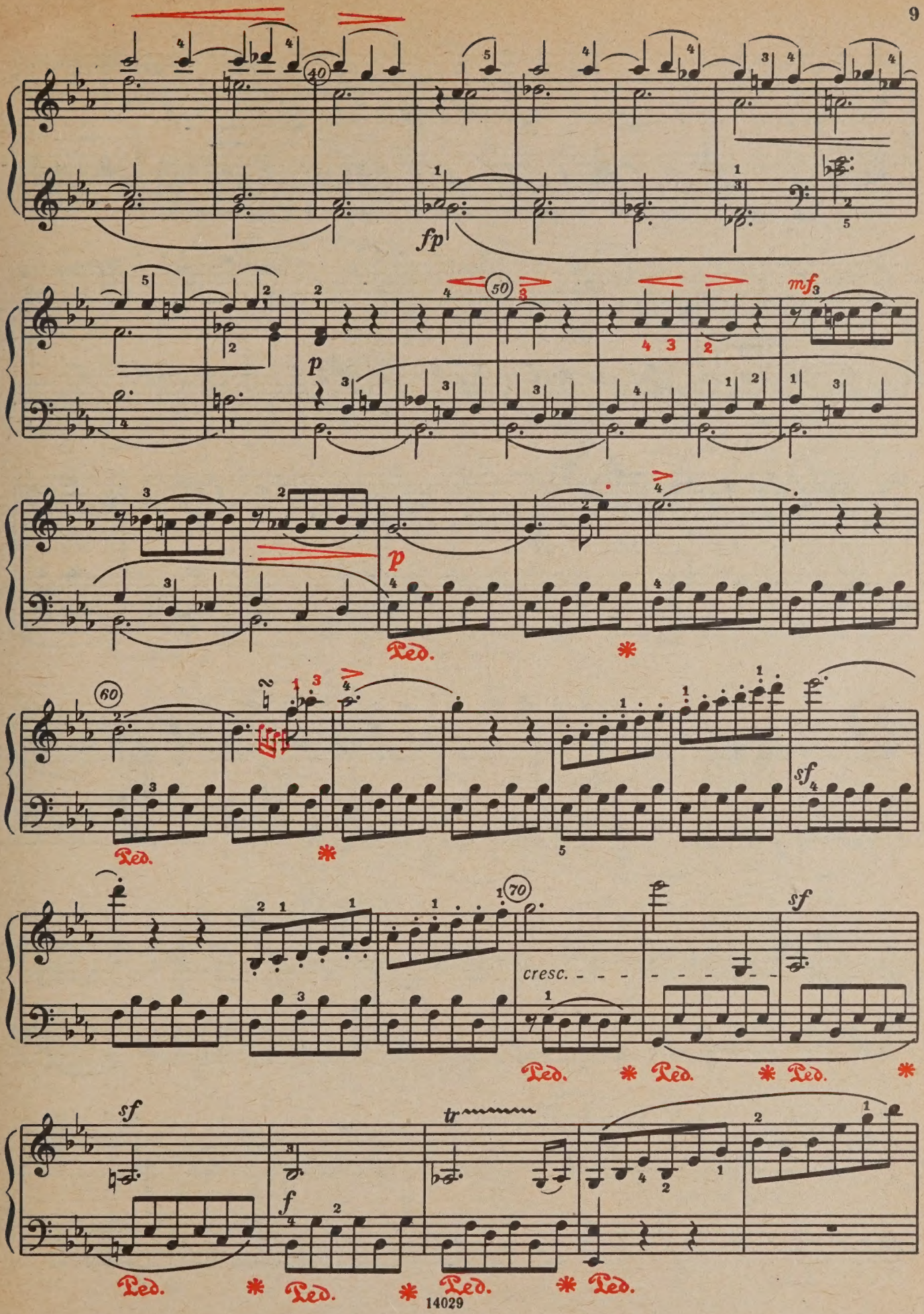
V. YEROKHIN

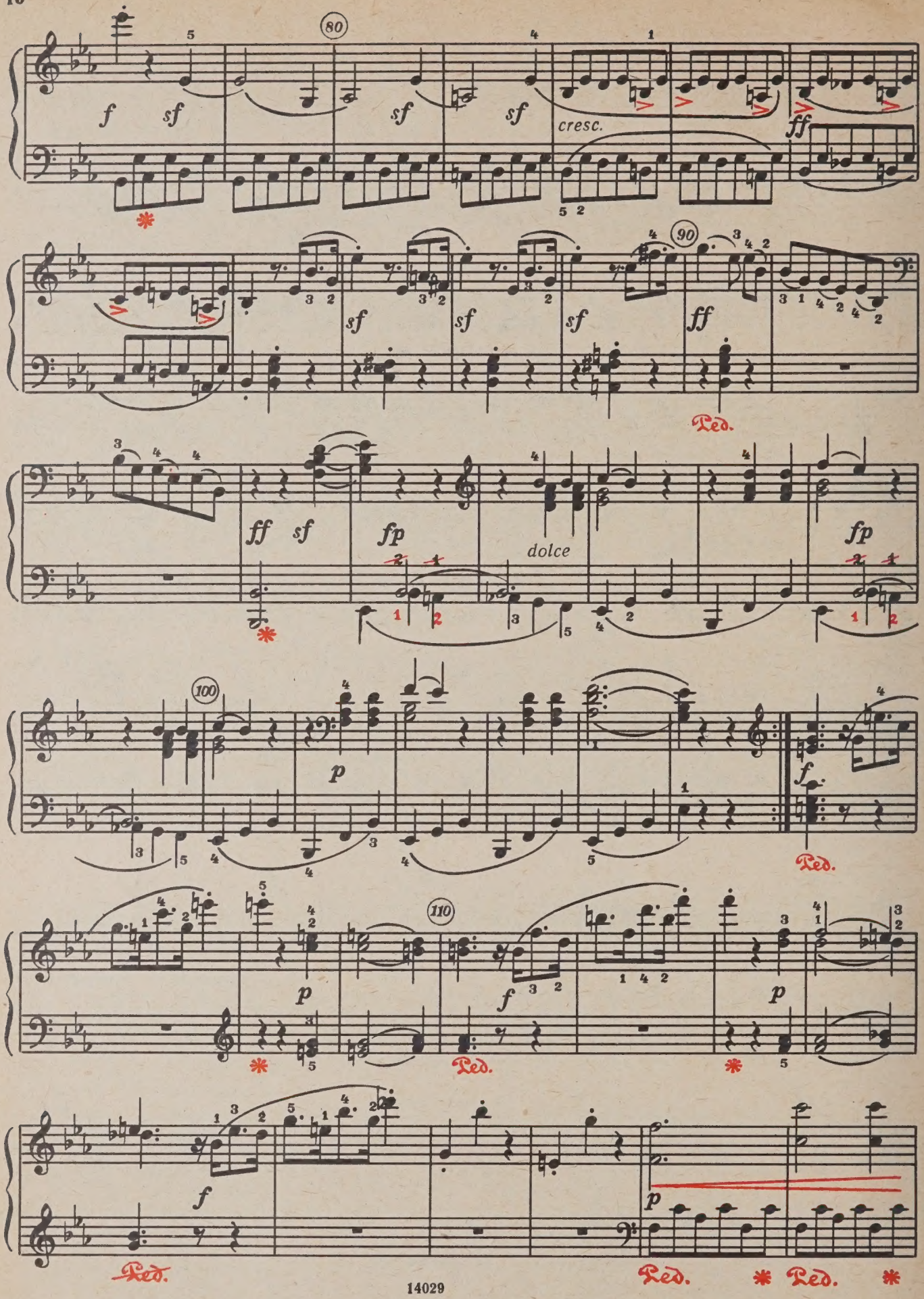
СОНАТА № 5 SONATA

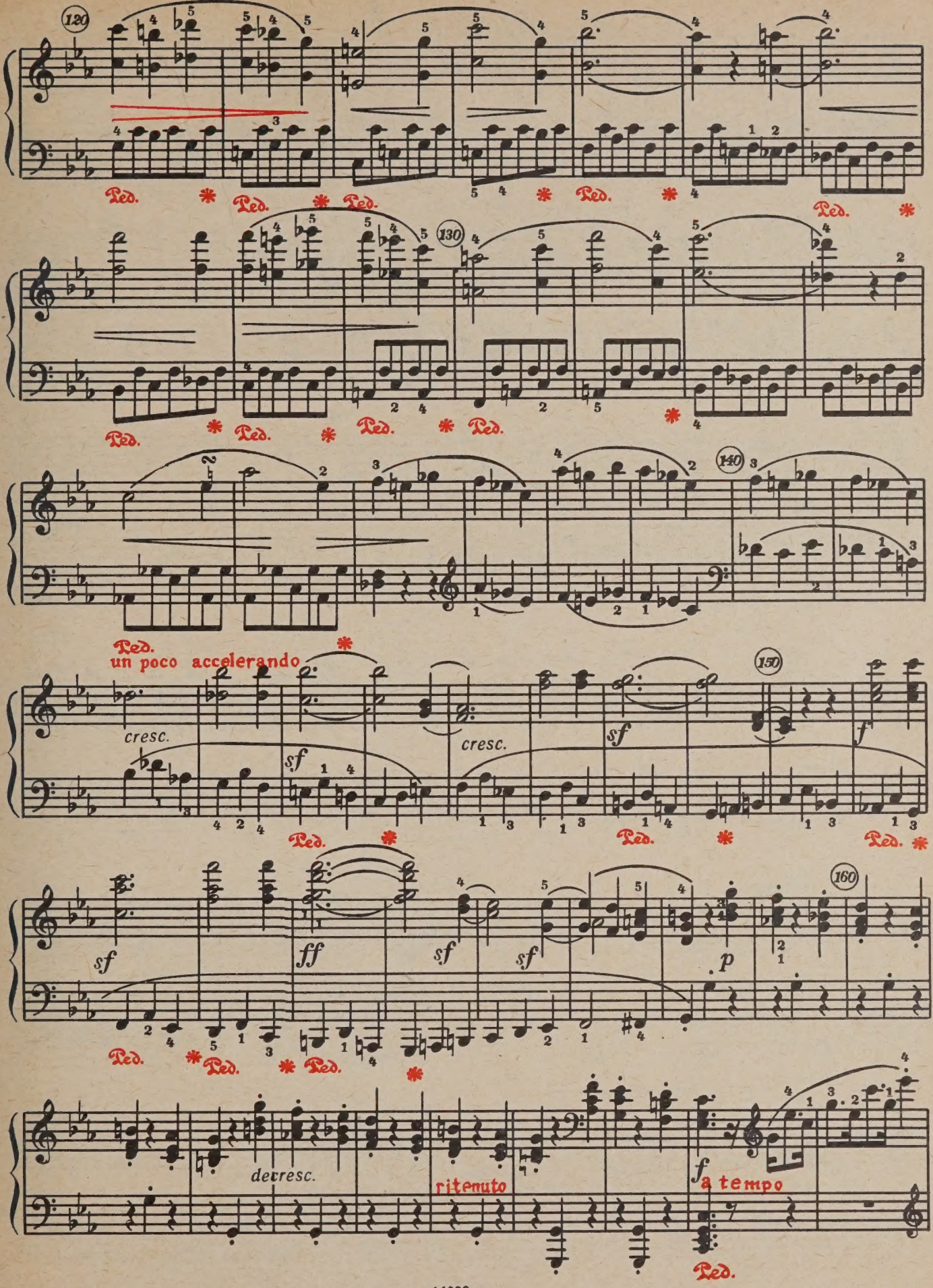
Op. 10 No. 1

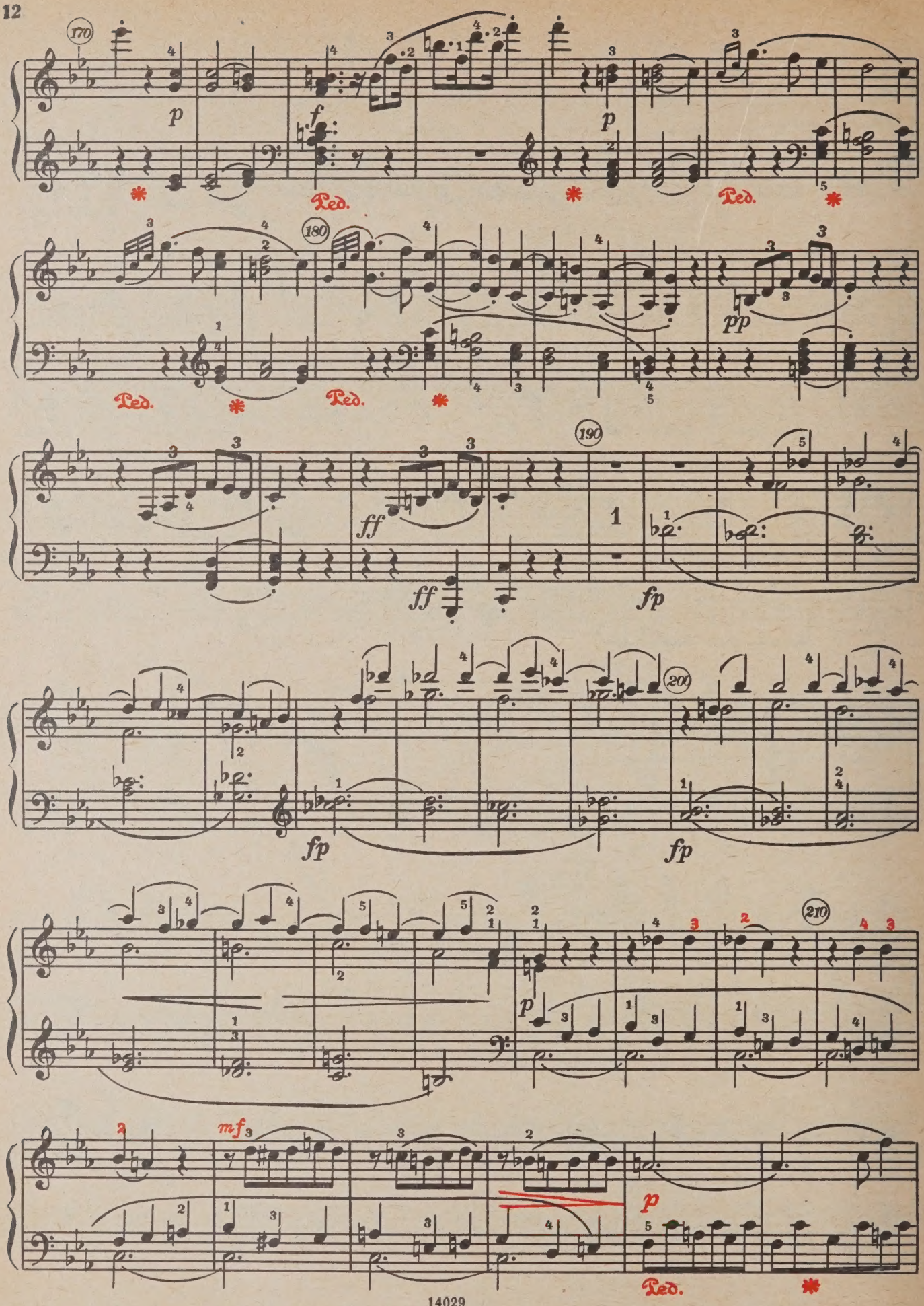
Allegro molto e con brio

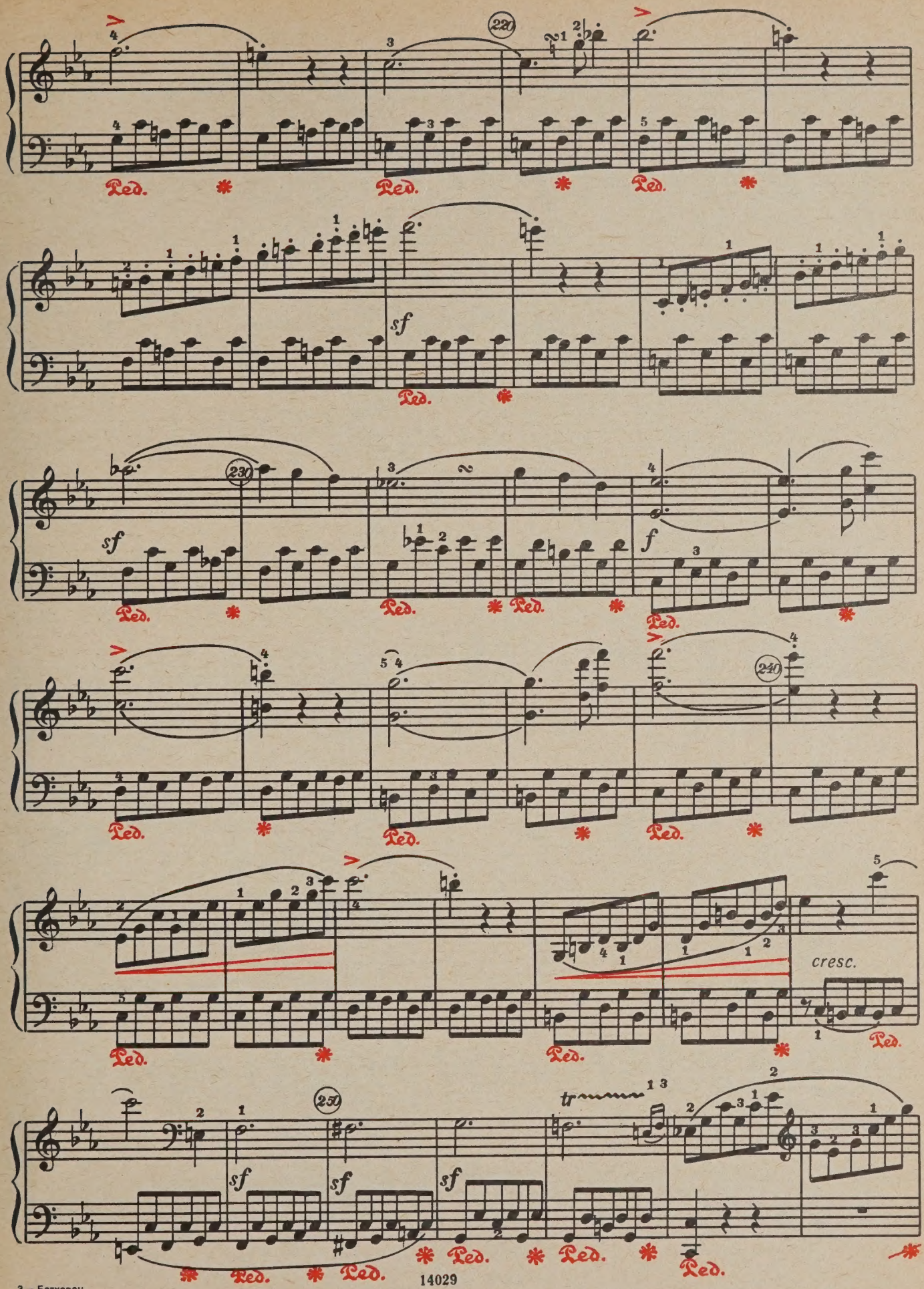


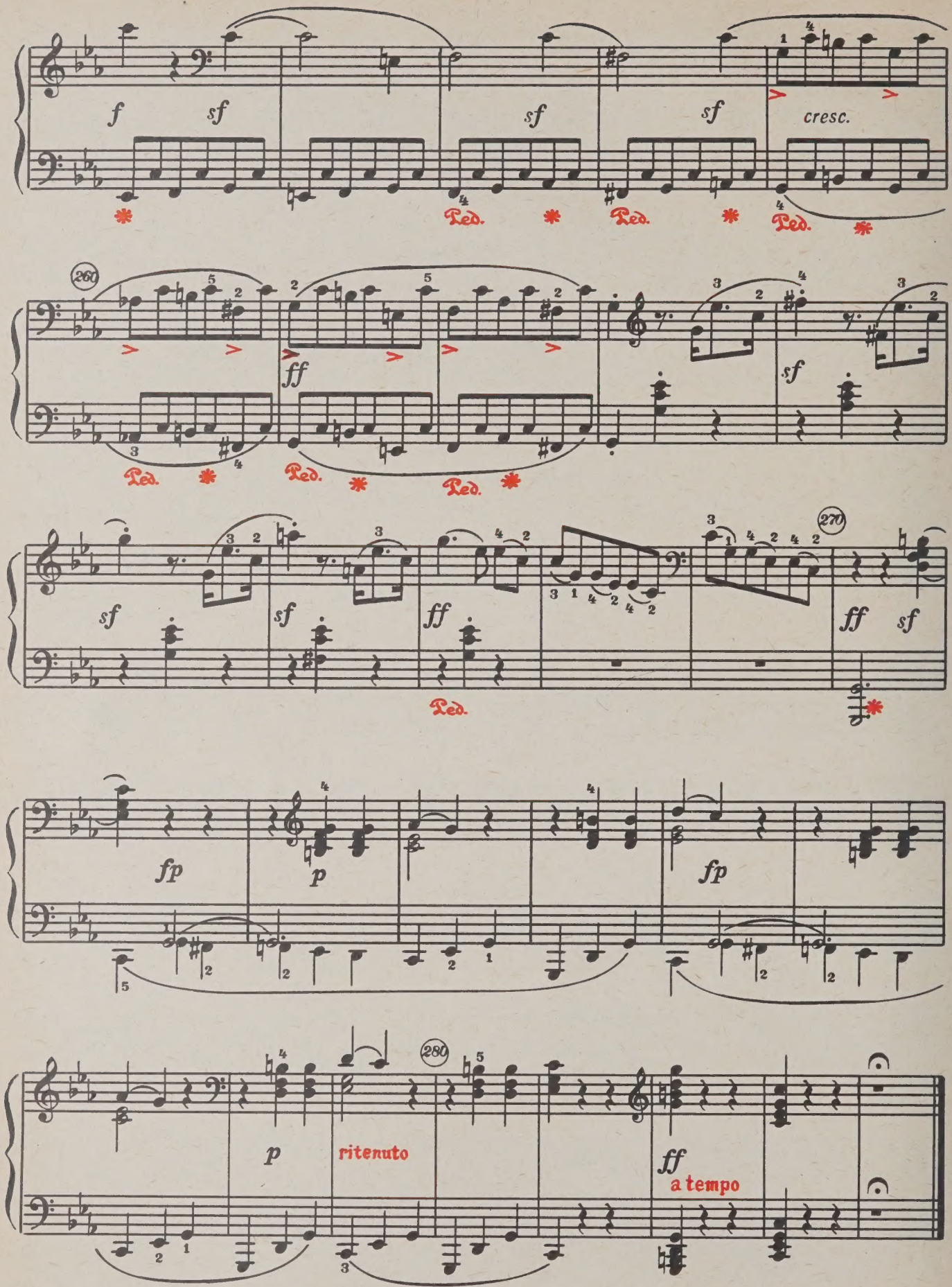

40
fp
50
p
mf
p
Ped.
60
sf
Ped.
70
cresc.
sf
Ped.
sf
f
tr
Ped.
Ped.
Ped.
Ped.

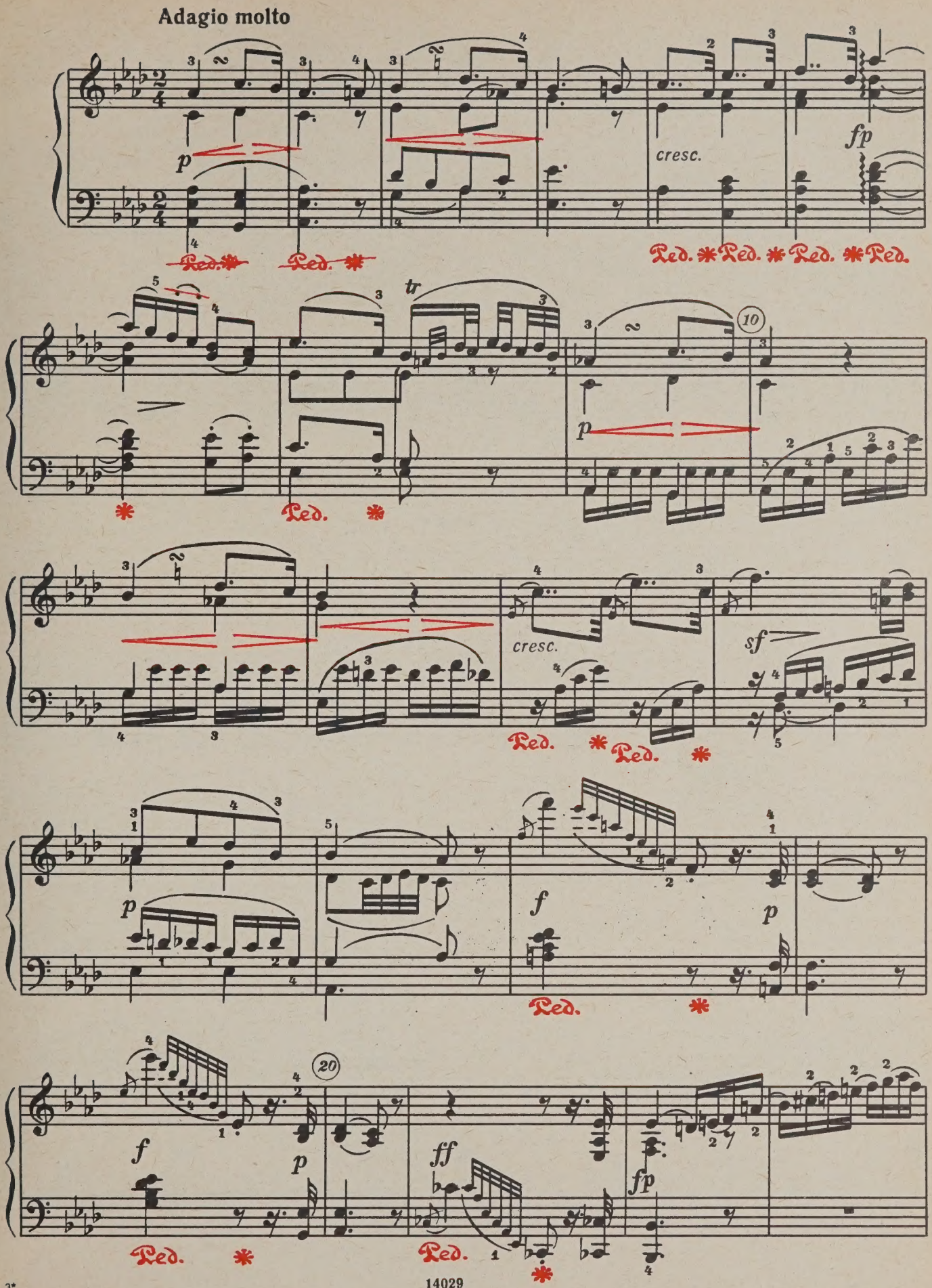

80
f sf
sf
sf
cresc.
ff
90
sf
sf
sf
ff
Ped.
ff sf
fp
dolce
fp
100
p
f
Ped.
110
p
f
p
Ped.
f
p
Ped. Ped.

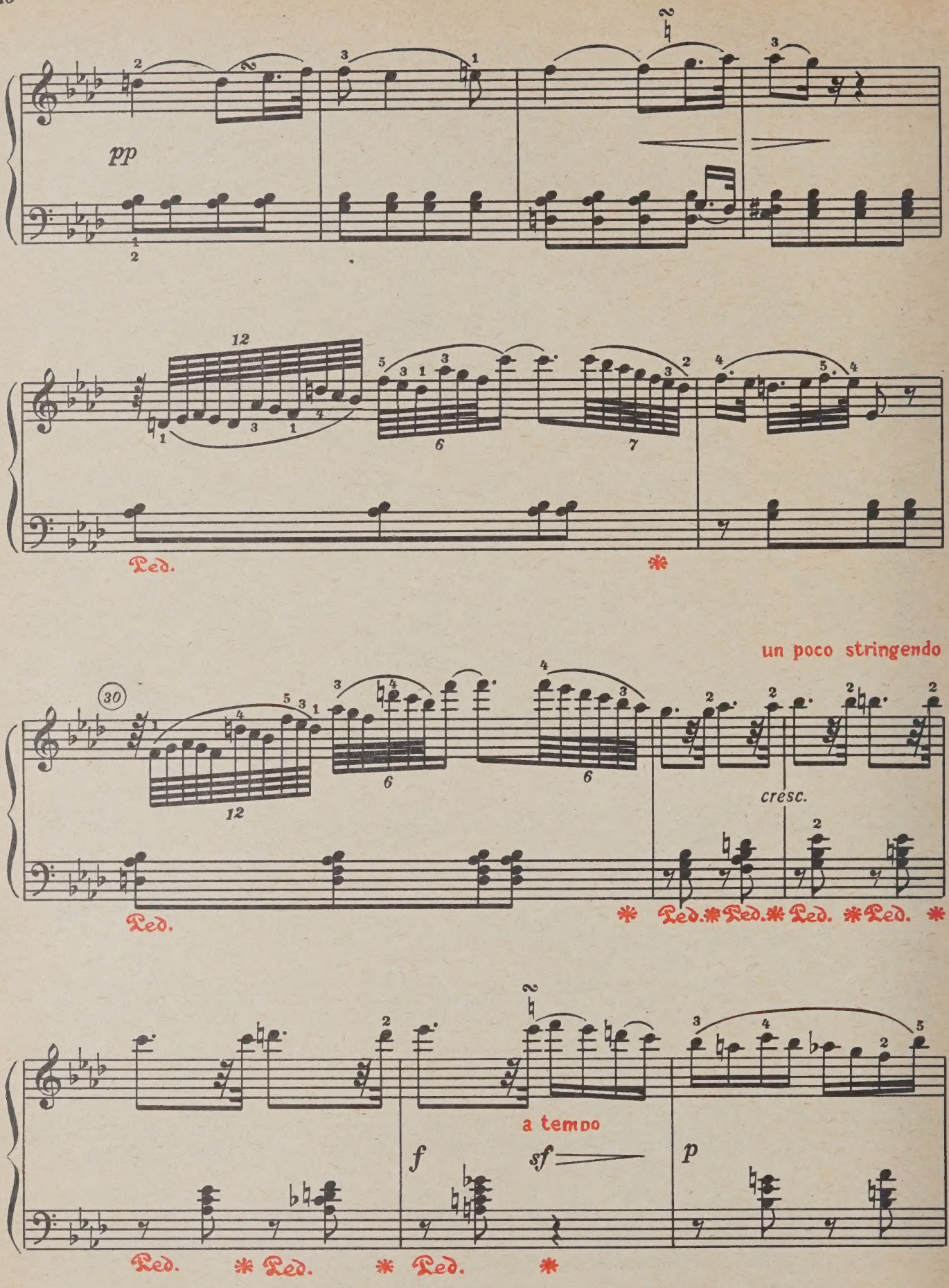

120
Ped.
130
Ped.
140
Ped.
un poco accelerando
cresc.
sf
cresc.
sf
150
f
sf
ff
sf
sf
p
160
Ped.
decresc.
ritenuto
f
a tempo
Ped.

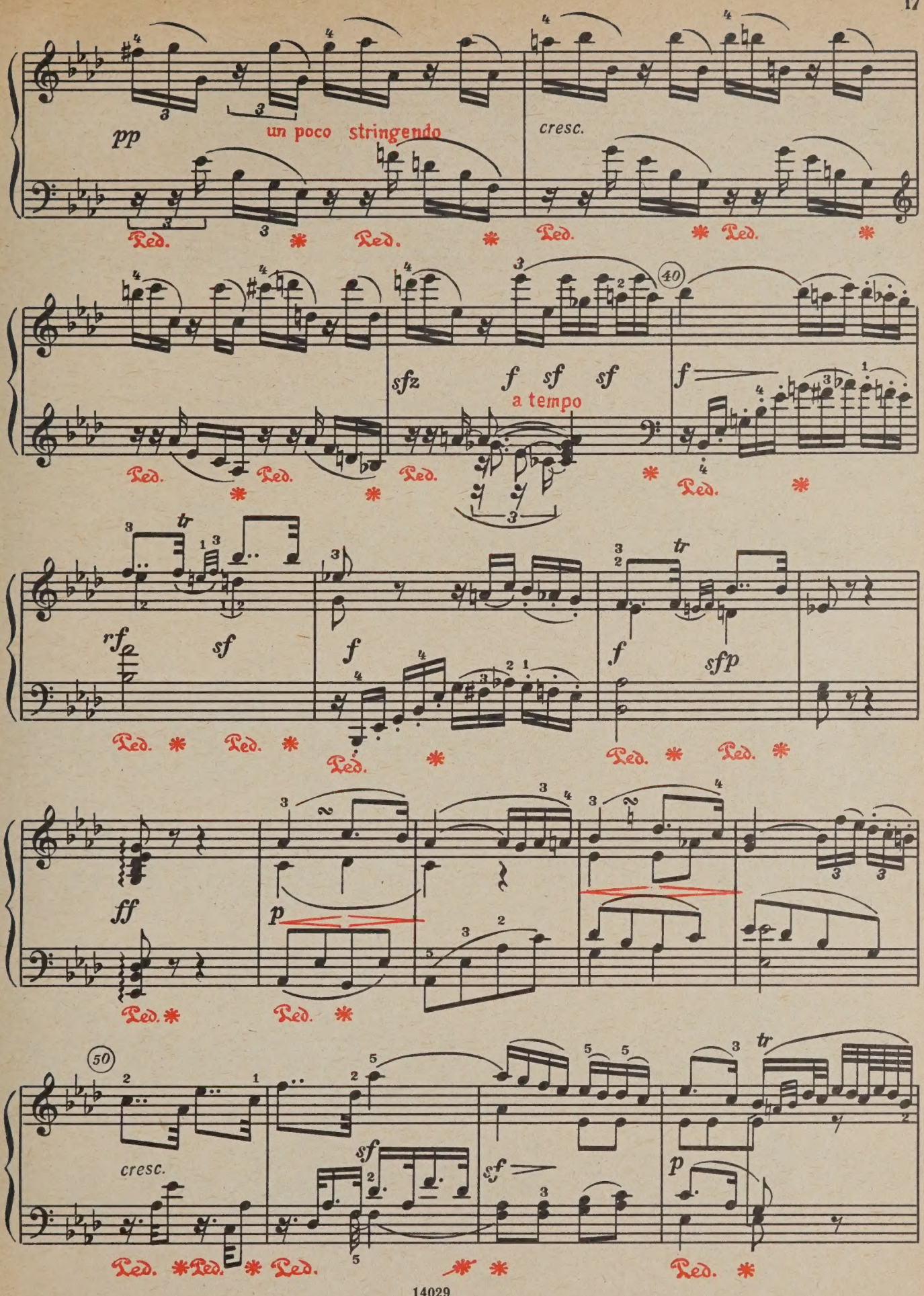

170
p
f
Ped.
p
Ped.
180
Ped.
Ped.
pp
190
ff
ff
1
fp
200
fp
fp
210
p
mf
p
Ped.

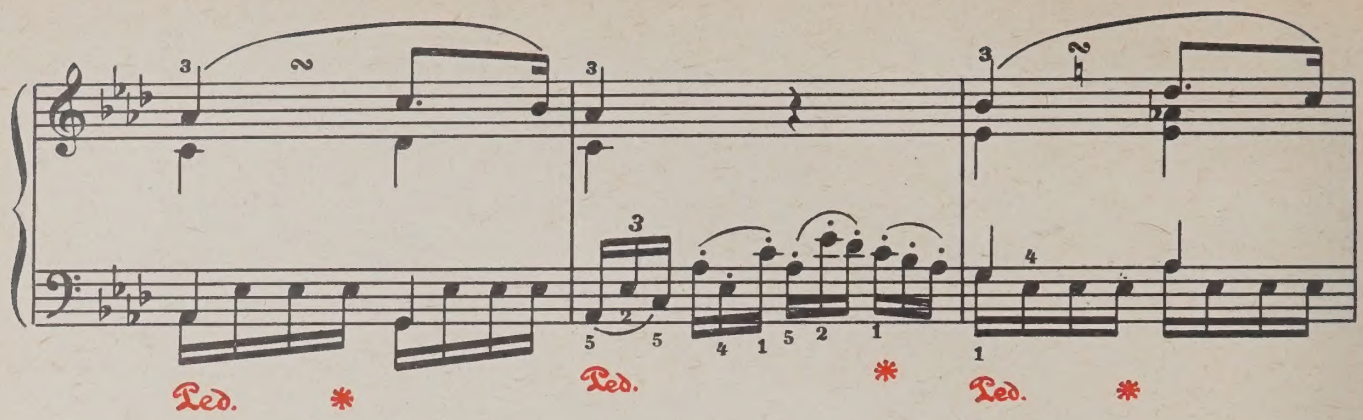

220
sf
230
sf
f
240
cresc.
tr
250
sf
sf
sf
Ped.

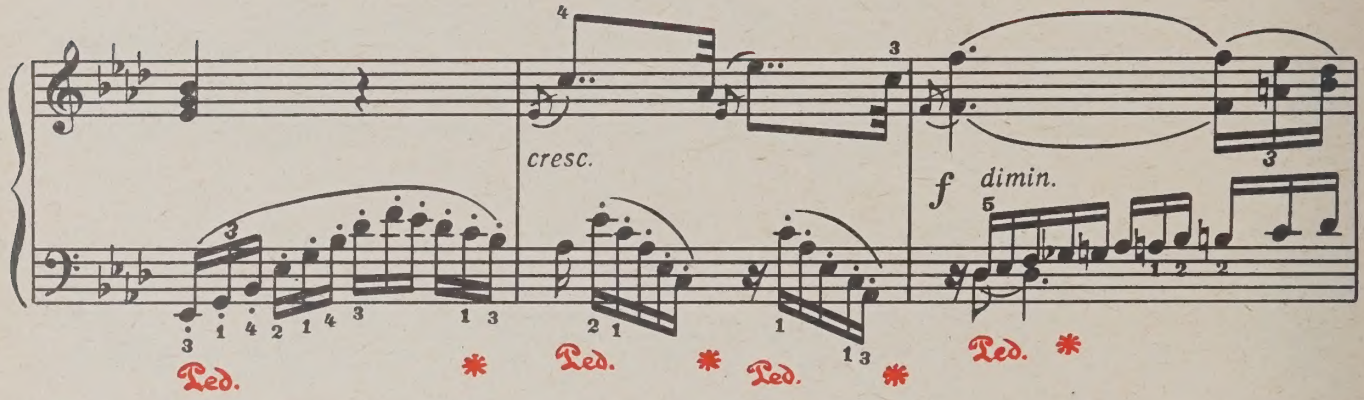

f
sf
sf
sf
cresc.
Ped.
Ped.
Ped.
260
ff
sf
Ped.
Ped.
Ped.
sf
sf
ff
270
ff
sf
Ped.
fp
p
fp
280
p
ritenuto
ff
a tempo

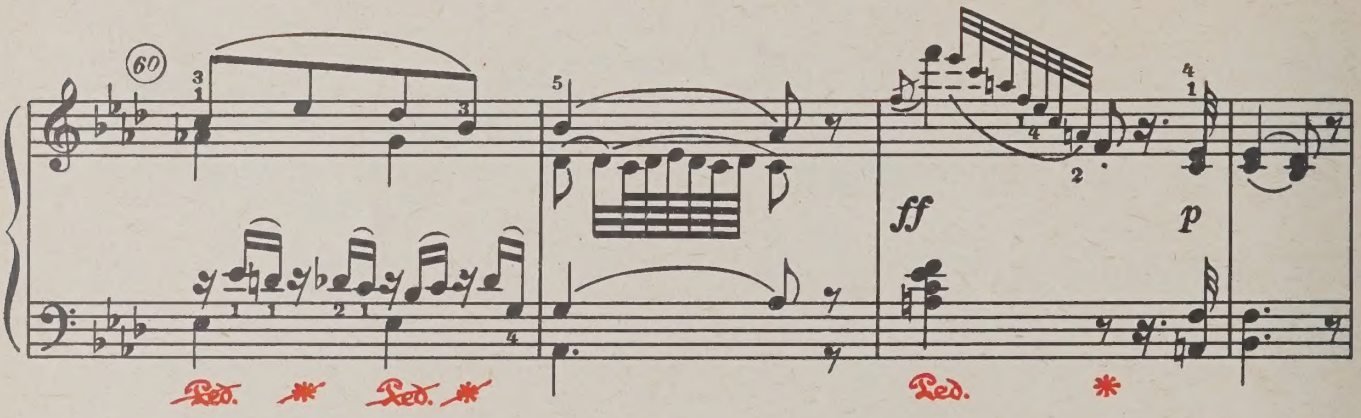

Adagio molto
p
cresc.
fp
Ped.
tr
10
p
cresc.
sf
Ped.
p
f
p
Ped.
20
f
p
ff
fp
Ped.

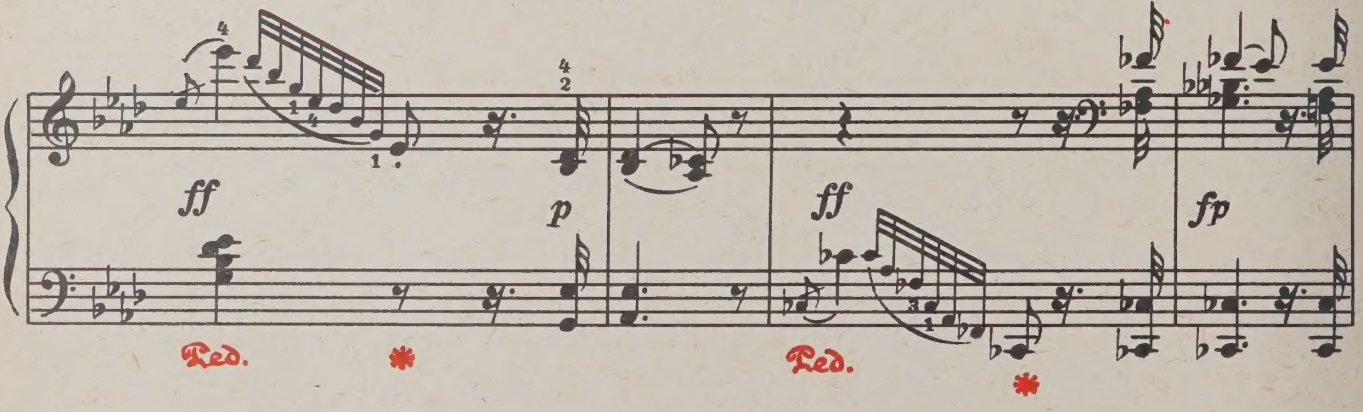

pp
Ped.
un poco stringendo
cresc.
Ped. * Ped. * Ped. * Ped. * Ped. * Ped. * Ped. * Ped. *
a tempo
f
sf
p

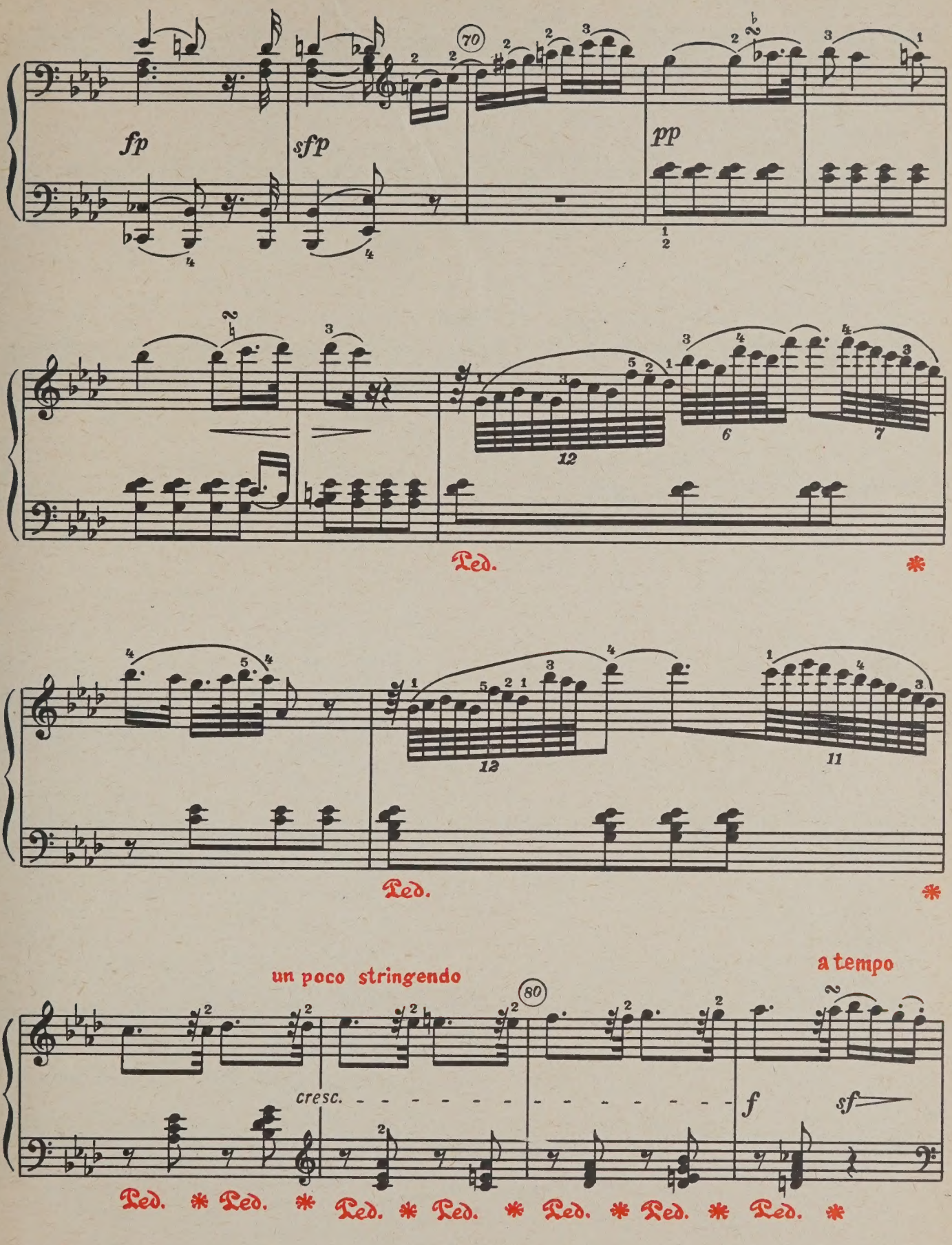

pp
un poco stringendo
cresc.
Ped.
40
sfz
f sf sf
a tempo
f
rf
sf
f
sfp
ff
p
50
cresc.
sf
sf
p
tr

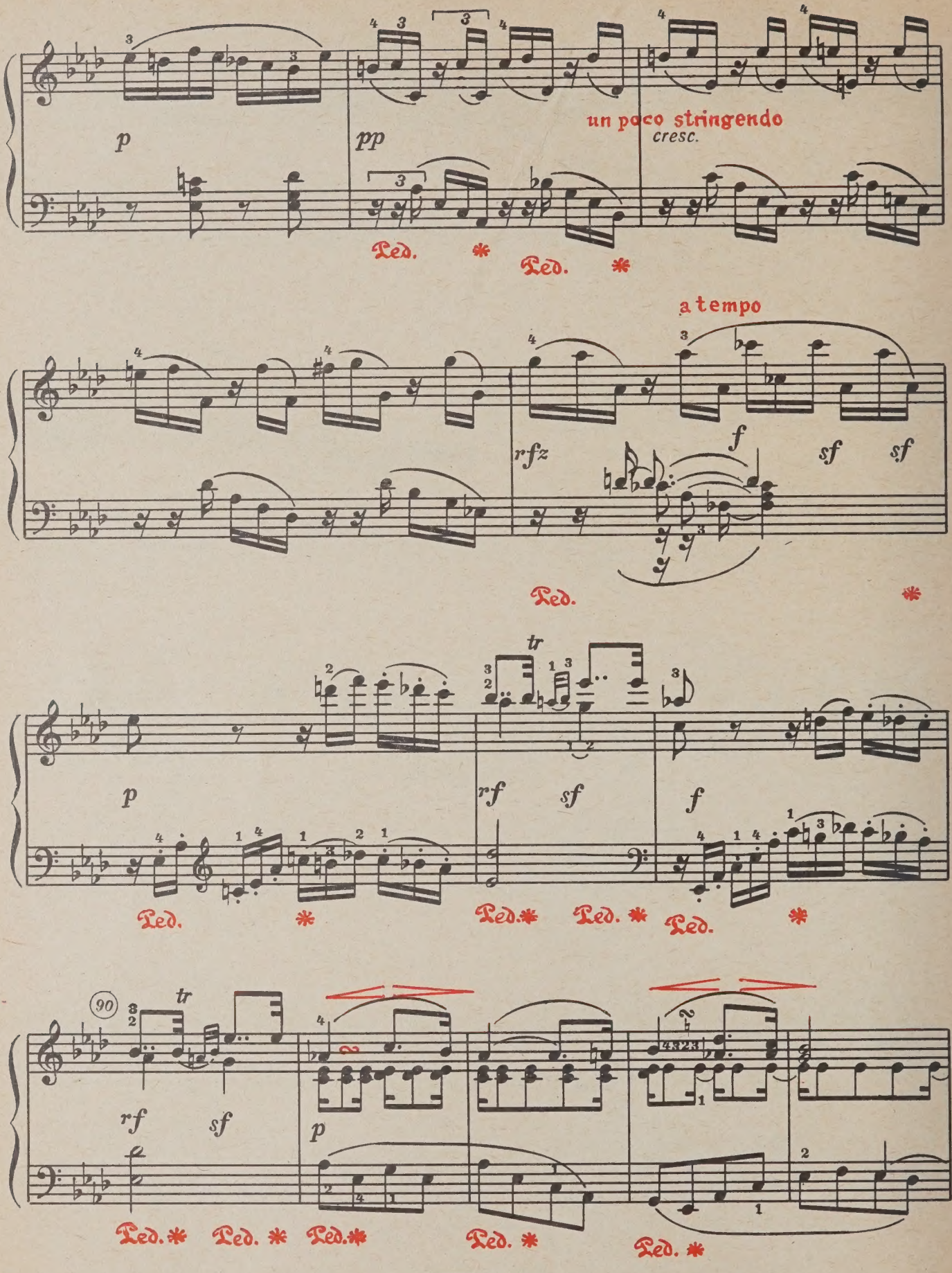

Ped.
Ped.
Ped.

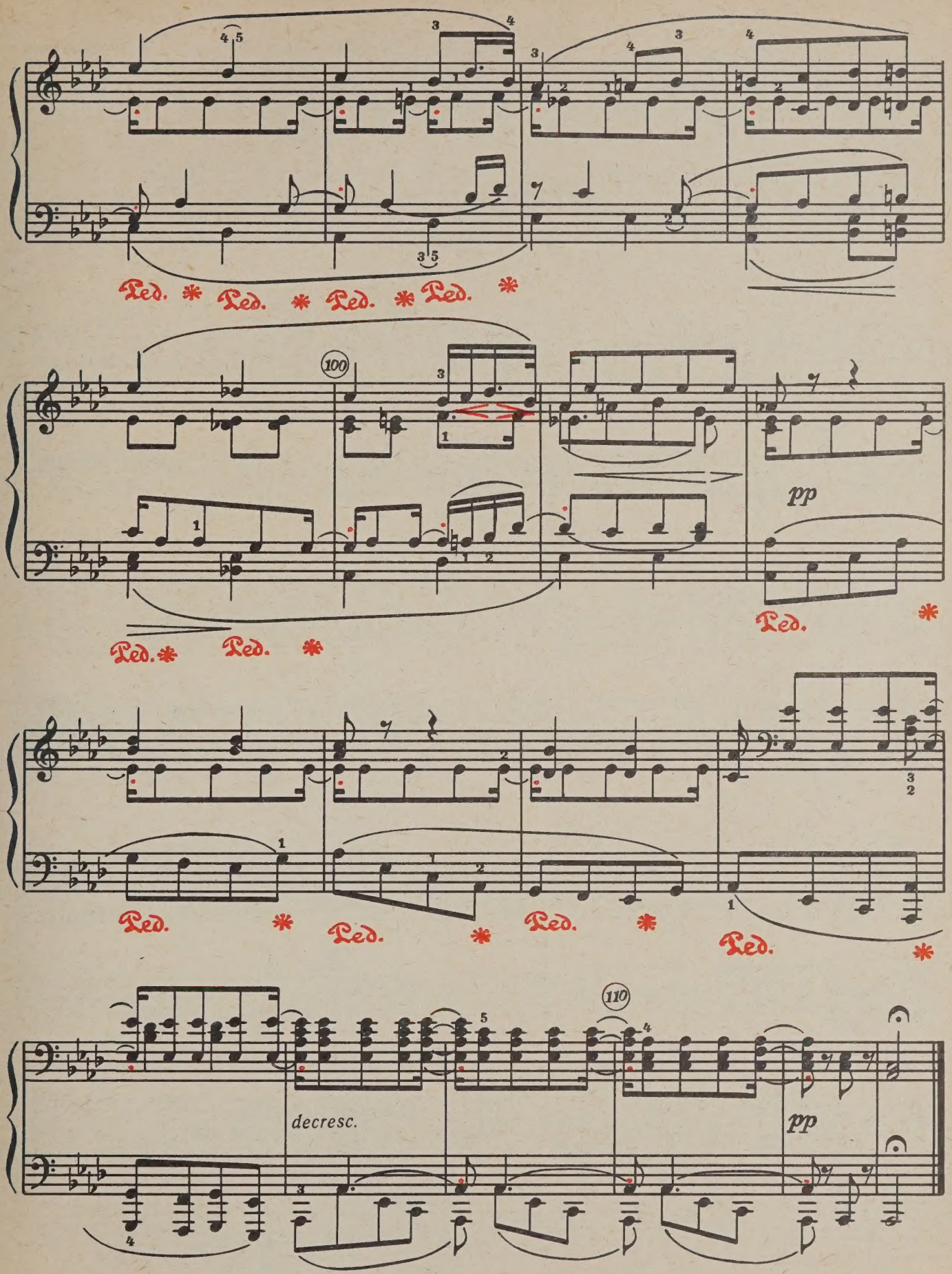

cresc.
f
dimin.
Ped.
Ped.
Ped.
Ped.


60
ff
p
Ped.
Ped.
Ped.


ff
p
ff
fp
Ped.
Ped.

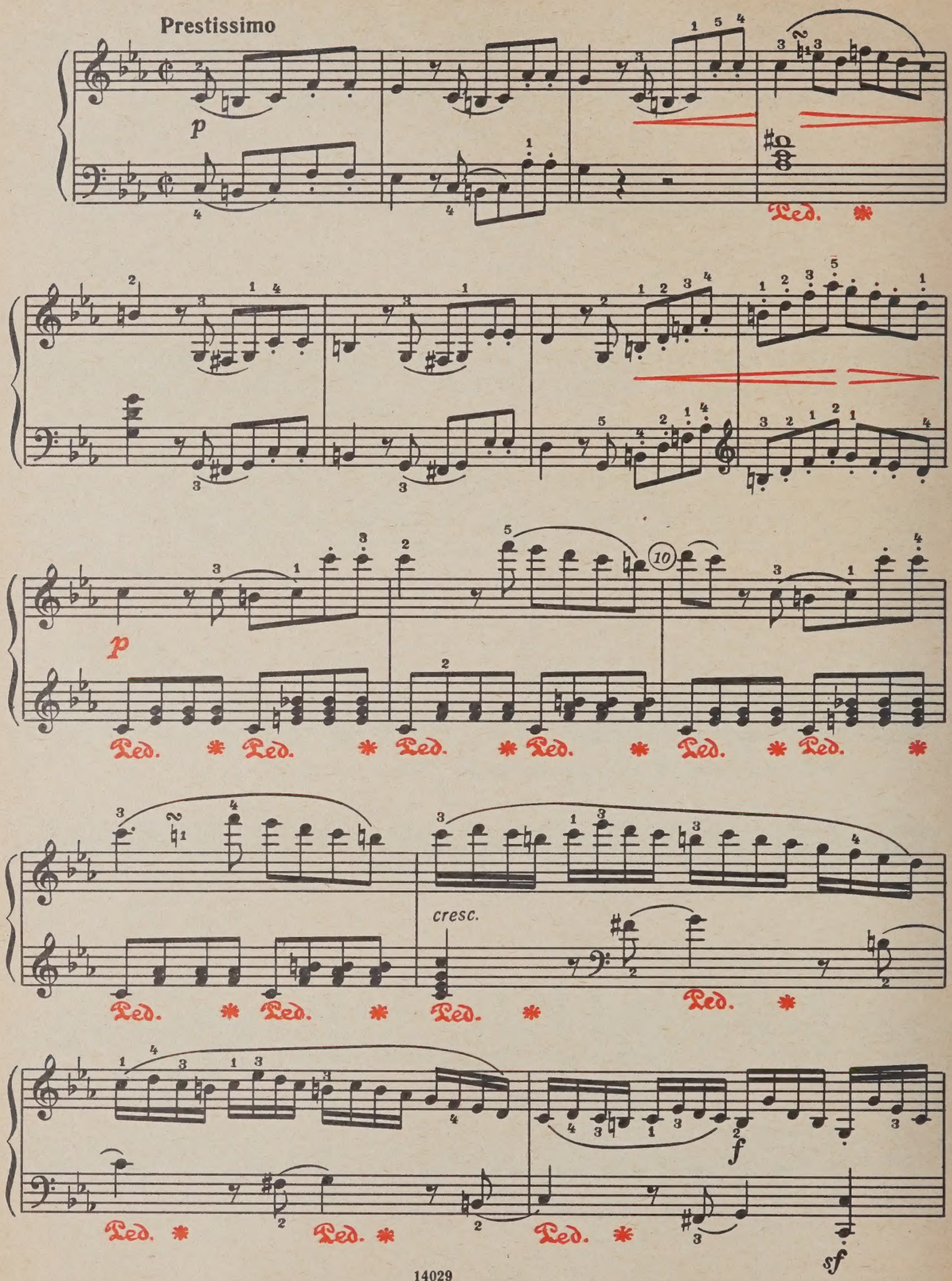

fp
sfp
pp
70
Ped.
*
Ped.
*
un poco stringendo
a tempo
80
cresc.
f
sf
Ped. * Ped. * Ped. * Ped. * Ped. * Ped. * Ped. *

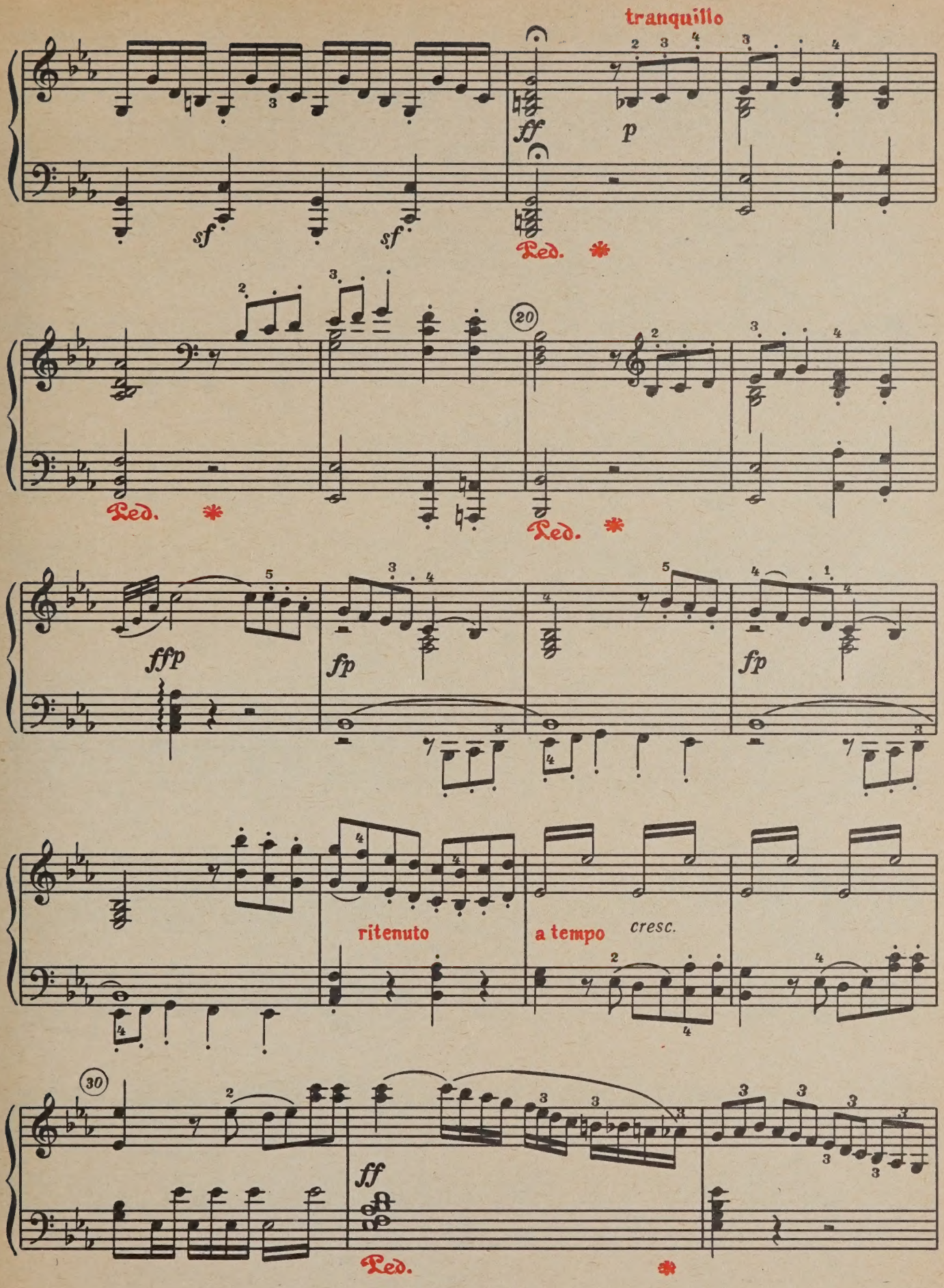

p
pp
un poco stringendo
cresc.
Ped.
Ped.
a tempo
rfz
f
sf
sf
Ped.
tr
p
rf
sf
f
Ped.
Ped.
Ped.
Ped.
90
tr
rf
sf
p
Ped.
Ped.
Ped.
Ped.
Ped.

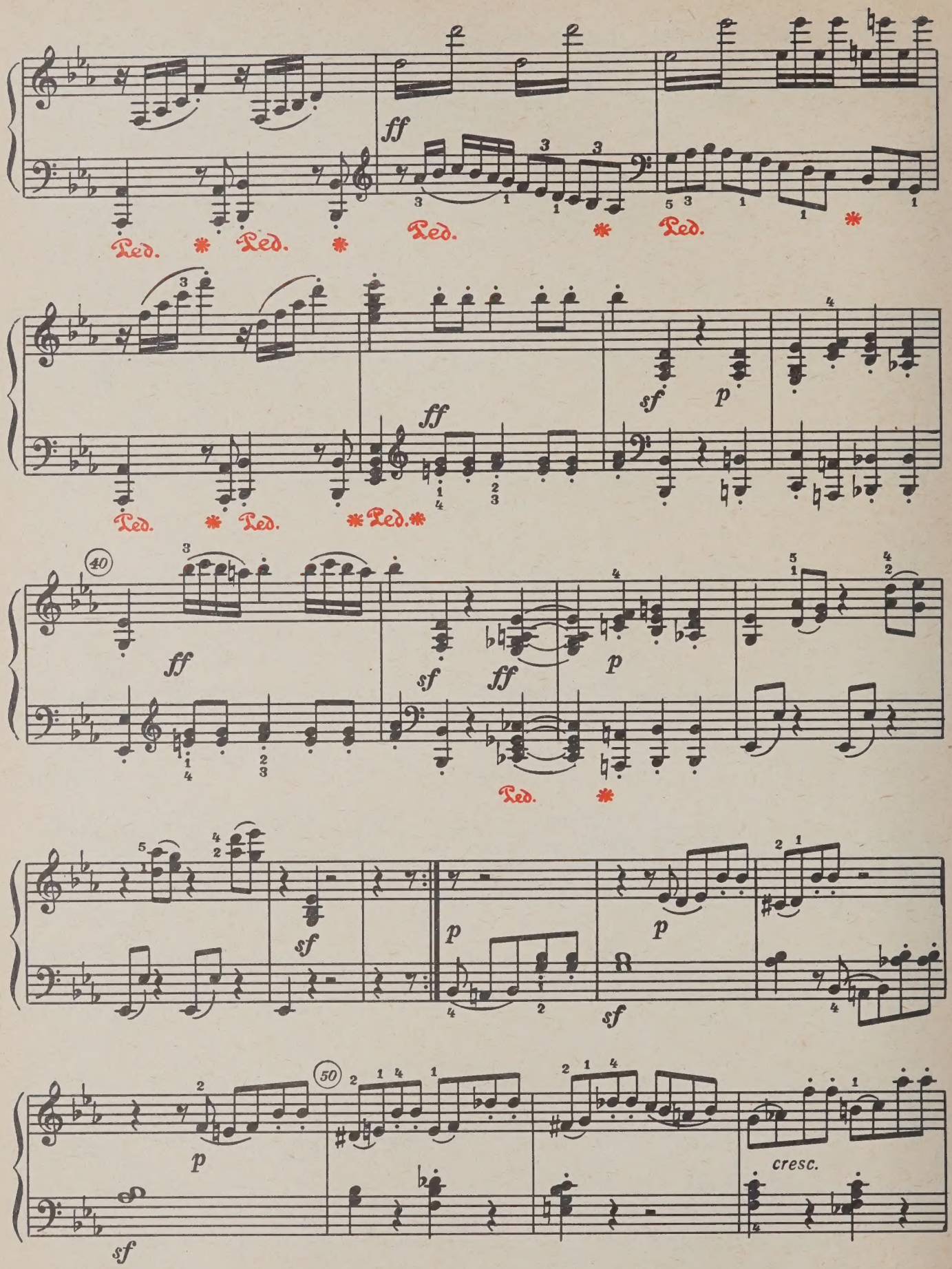

100
pp
110
decresc.
pp

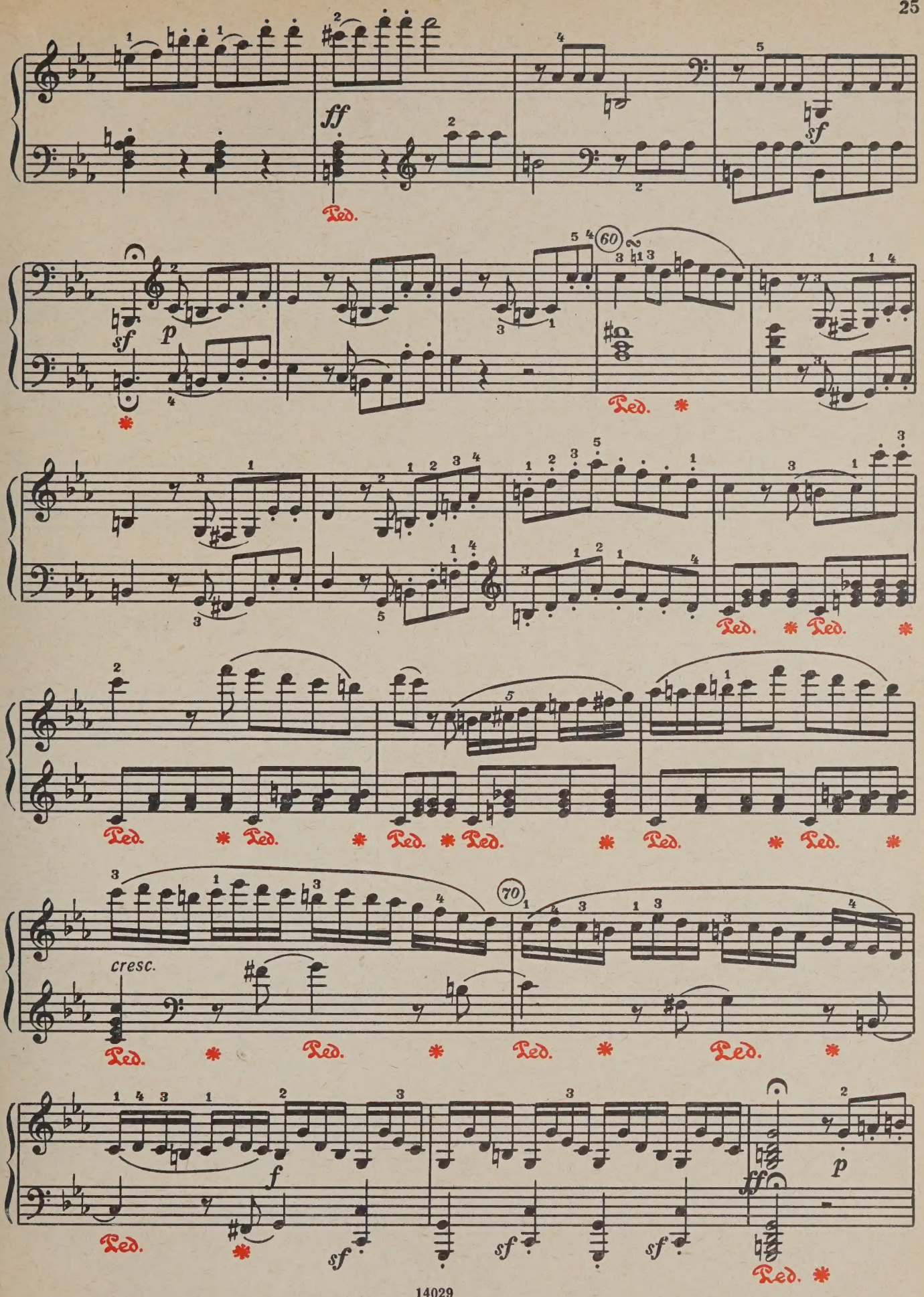
FINALE

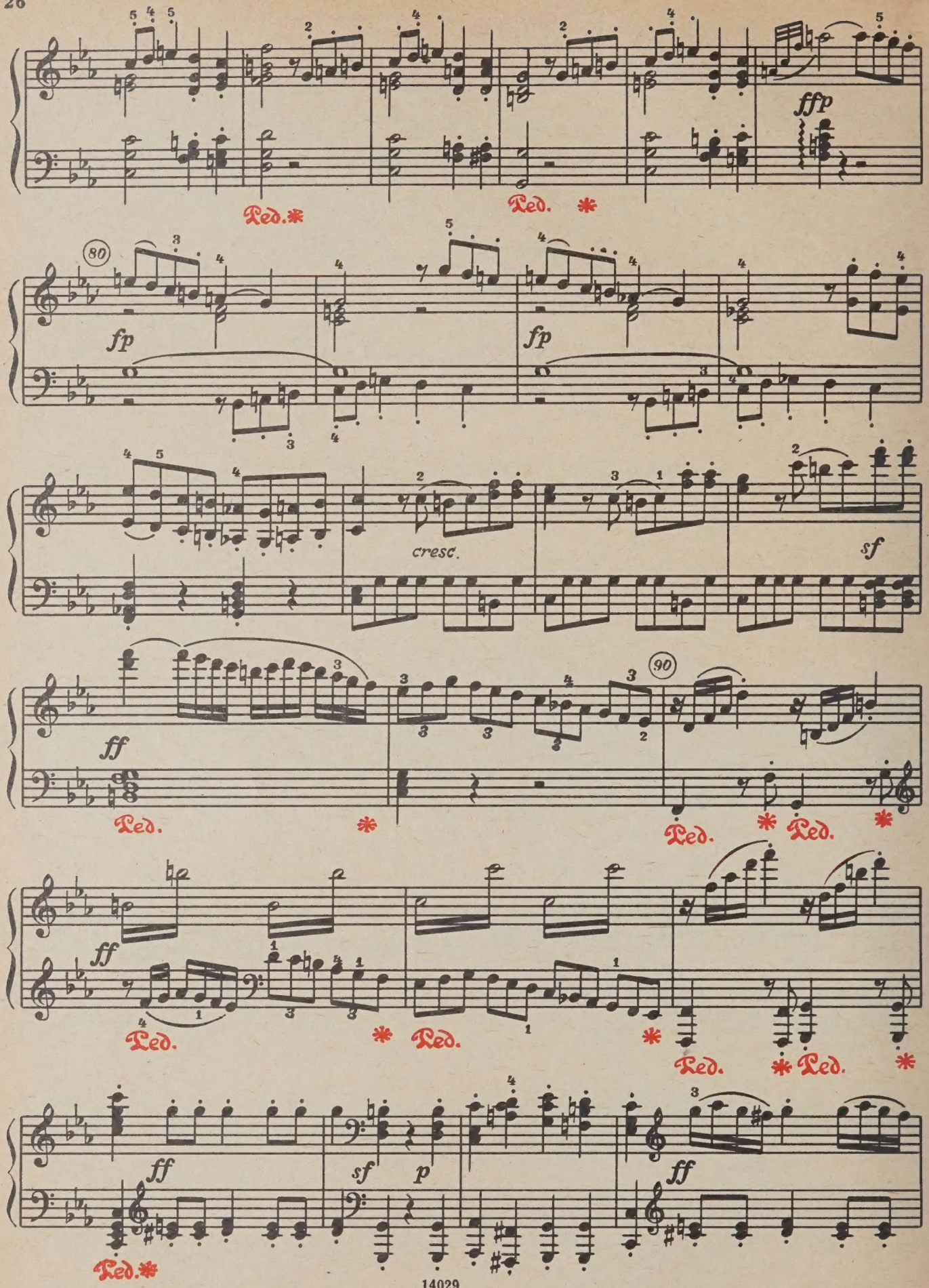
Prestissimo

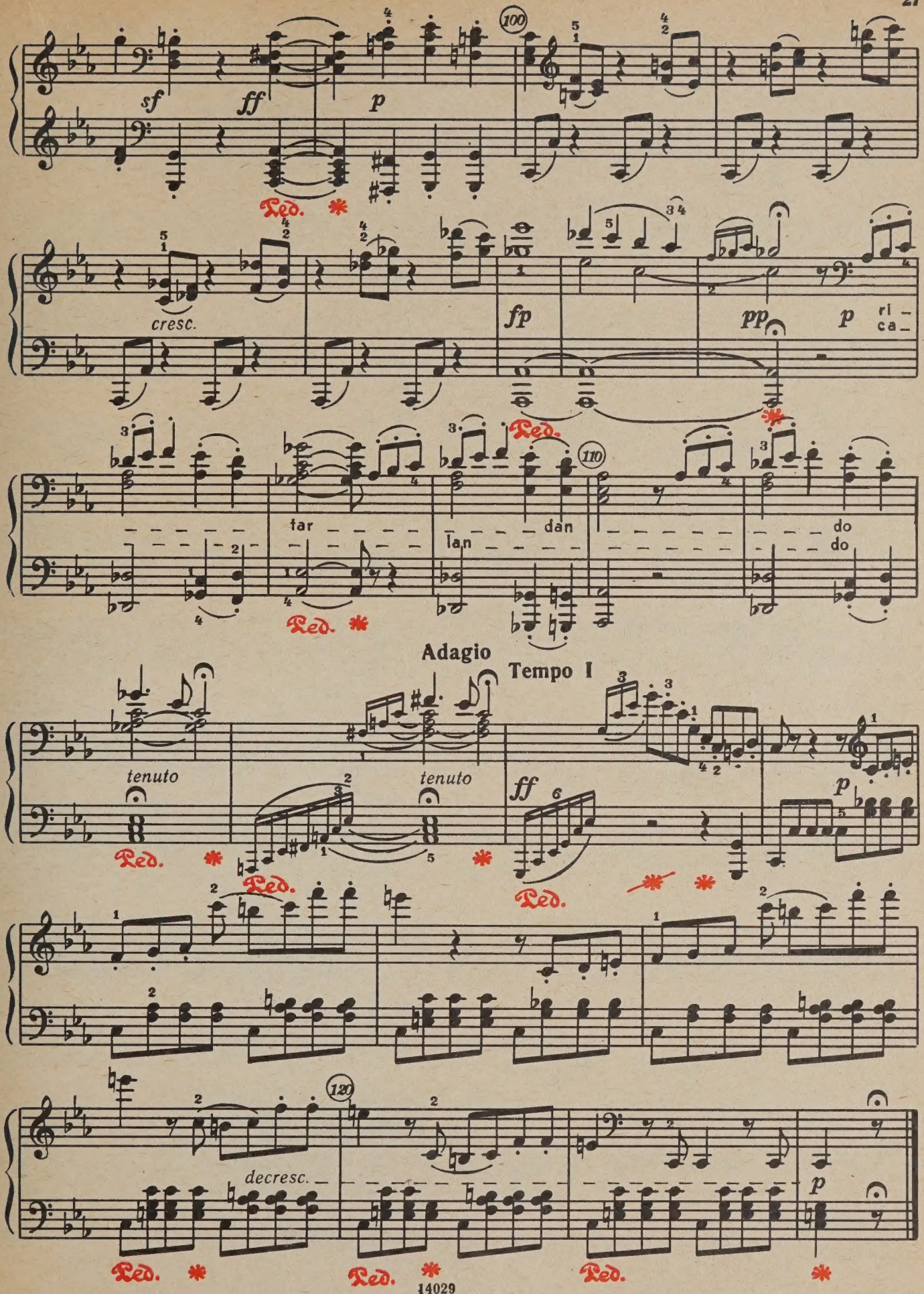



tranquillo
ff
p
sf
sf
Ped.
20
Ped.
Ped.
ffp
fp
fp
ritenuto
a tempo
cresc.
30
ff
Ped.


ff
Ped.
sf
p
40
cresc.
50

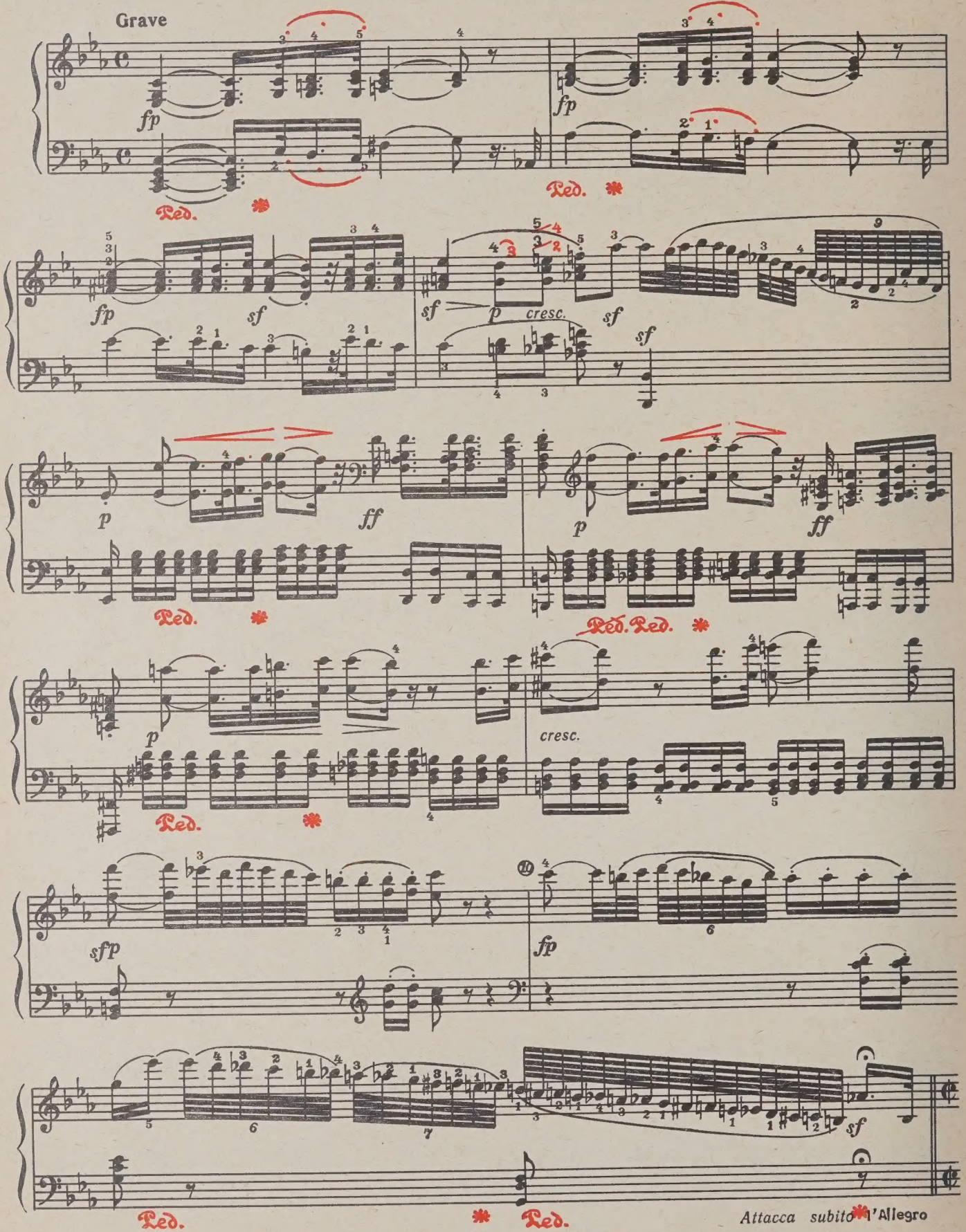

ff
sf
p
60
cresc.
70
f
ff
p
Ped.

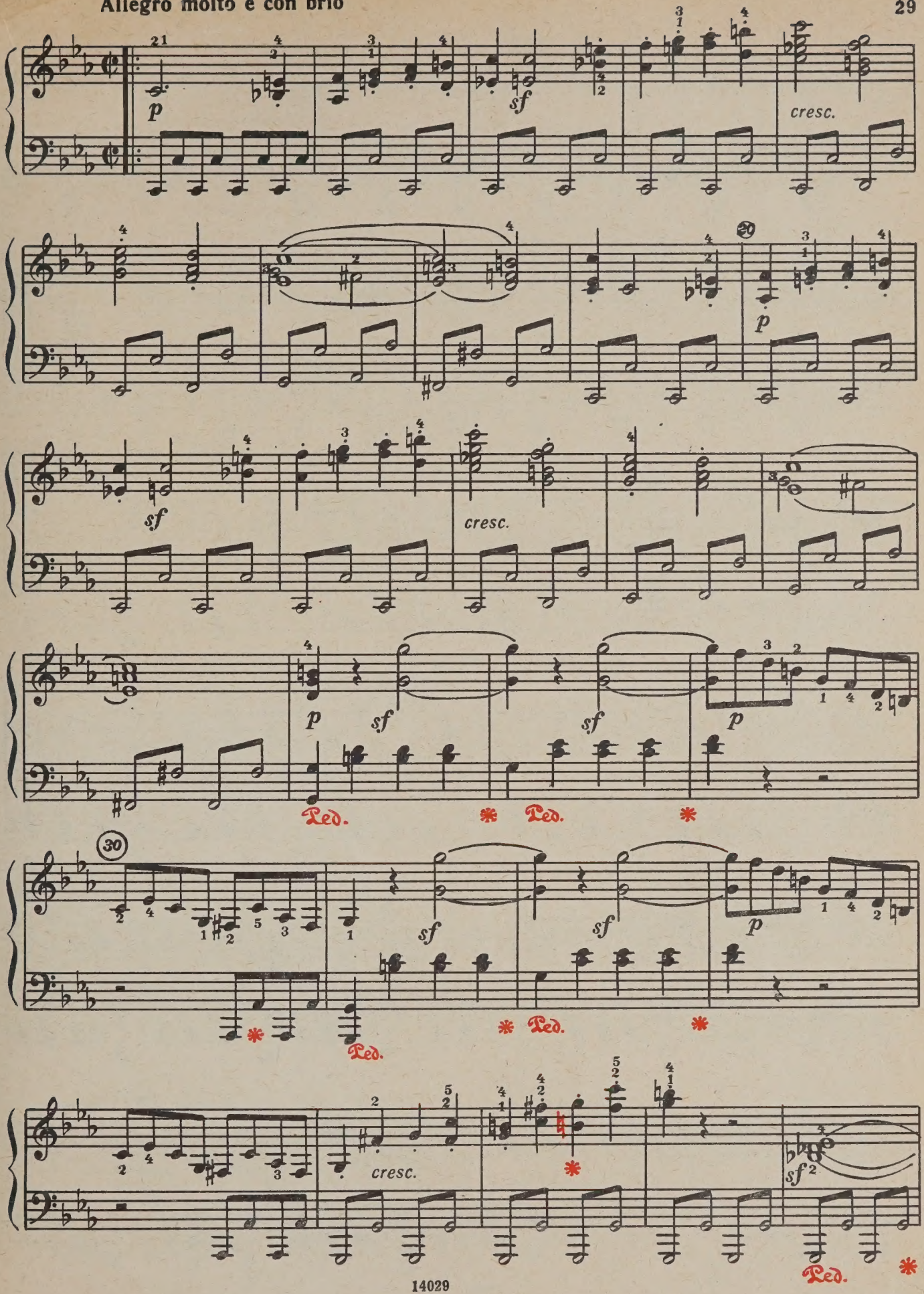

ffp
Ped. *
Ped. *
80
fp
fp
cresc.
sf
ff
Ped.
*
90
Ped.
*
Ped.
*
ff
Ped.
*
Ped.
*
Ped.
*
Ped.
*
ff
sf
p
ff
Ped. *

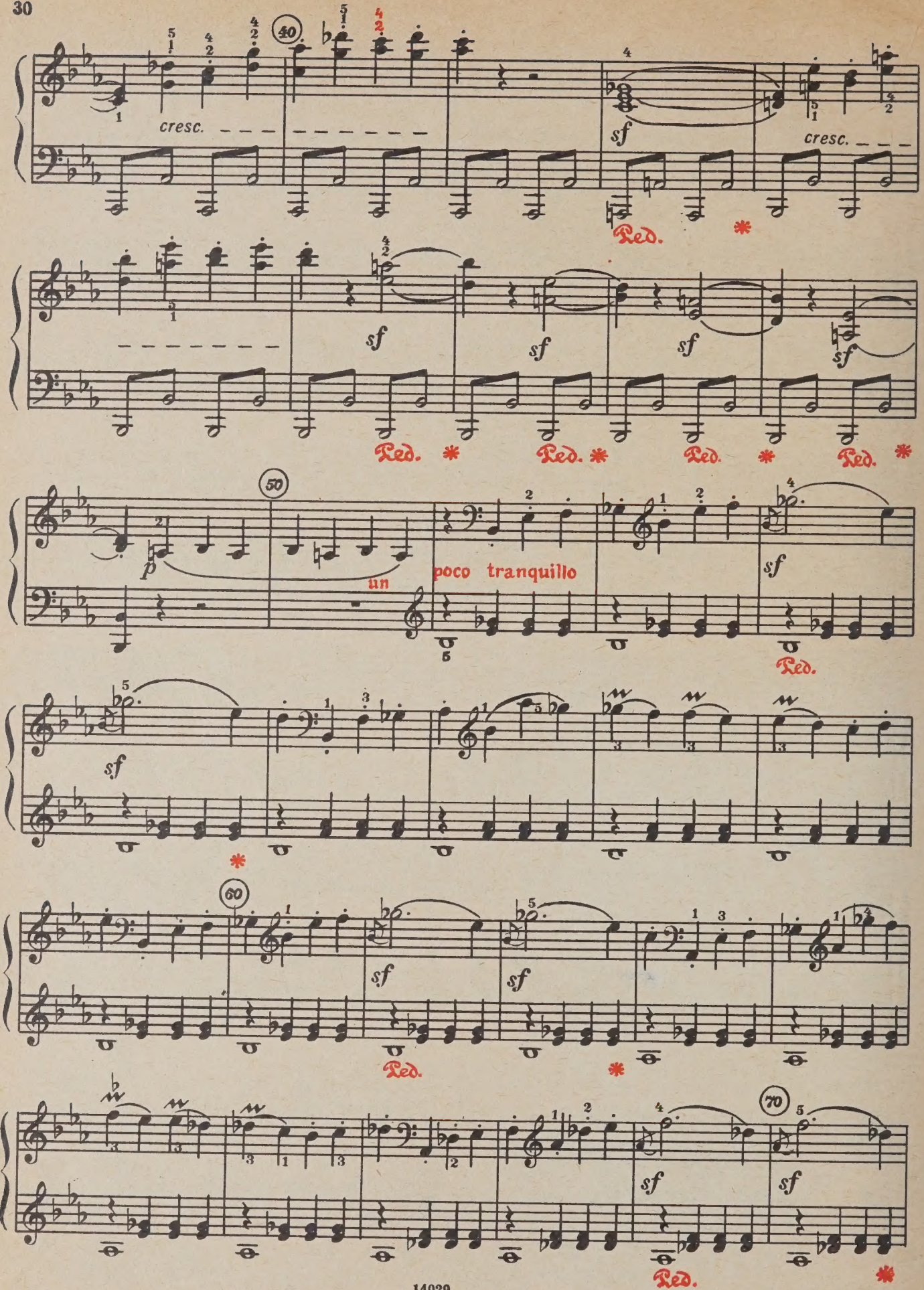

100
sf
ff
p
Ped.
cresc.
fp
pp
p
ri-
ca-
110
tar
lan
dan
do
do
Ped.
Adagio
Tempo I
tenuto
tenuto
ff
p
Ped.
120
decresc.
p
Ped.
Ped.
Ped.

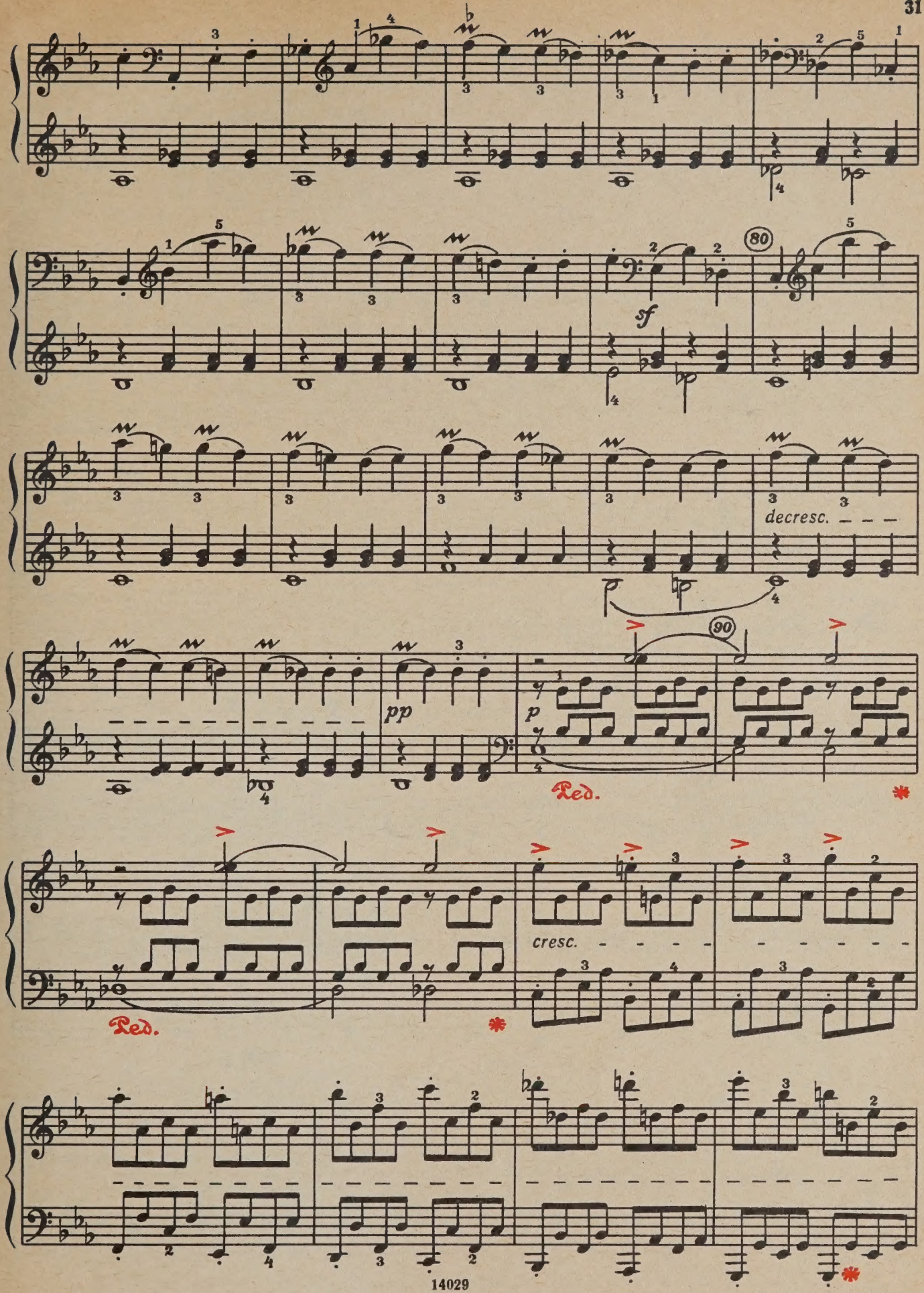
СОНАТА № 8 SONATA

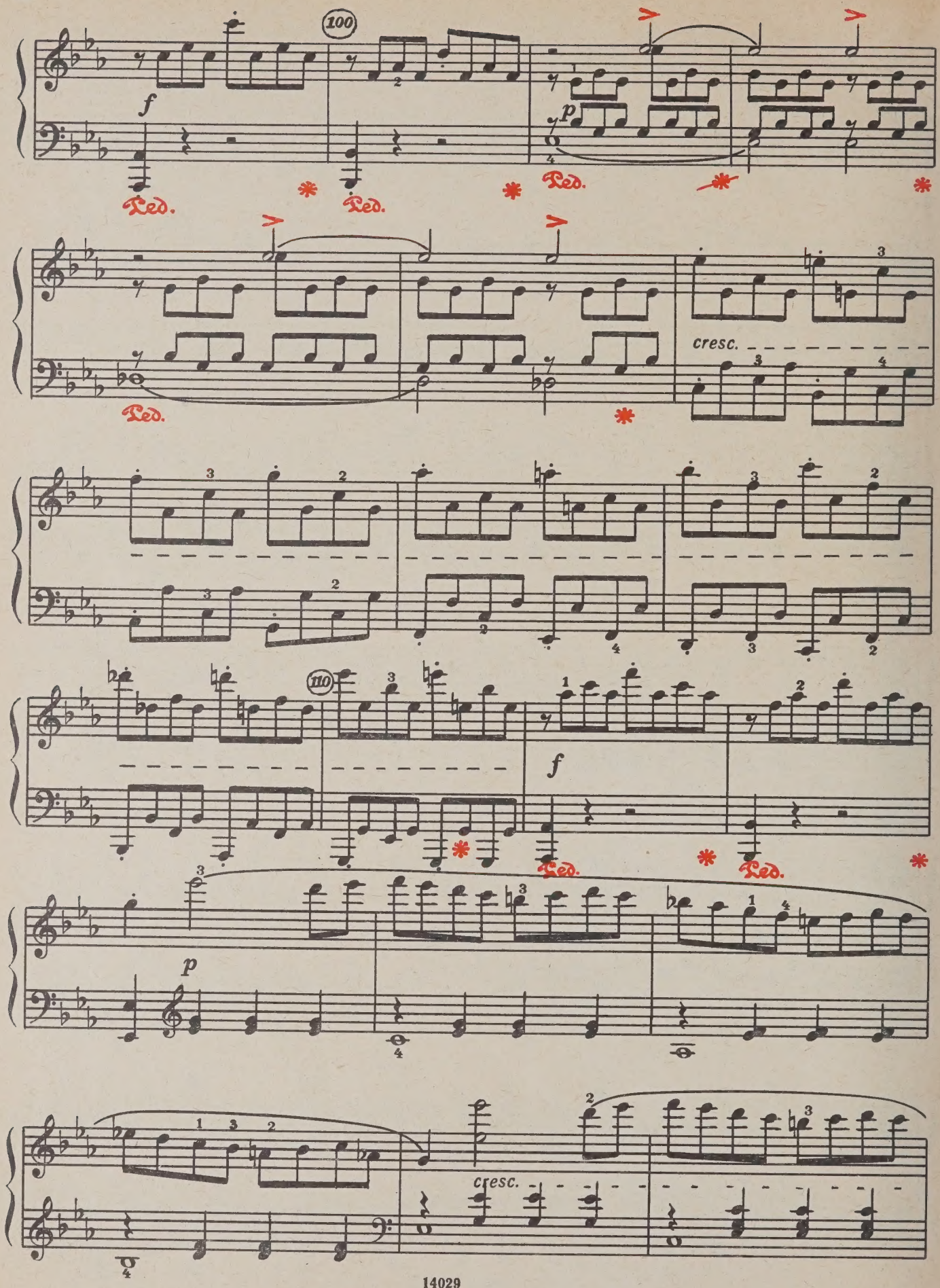
Op. 13

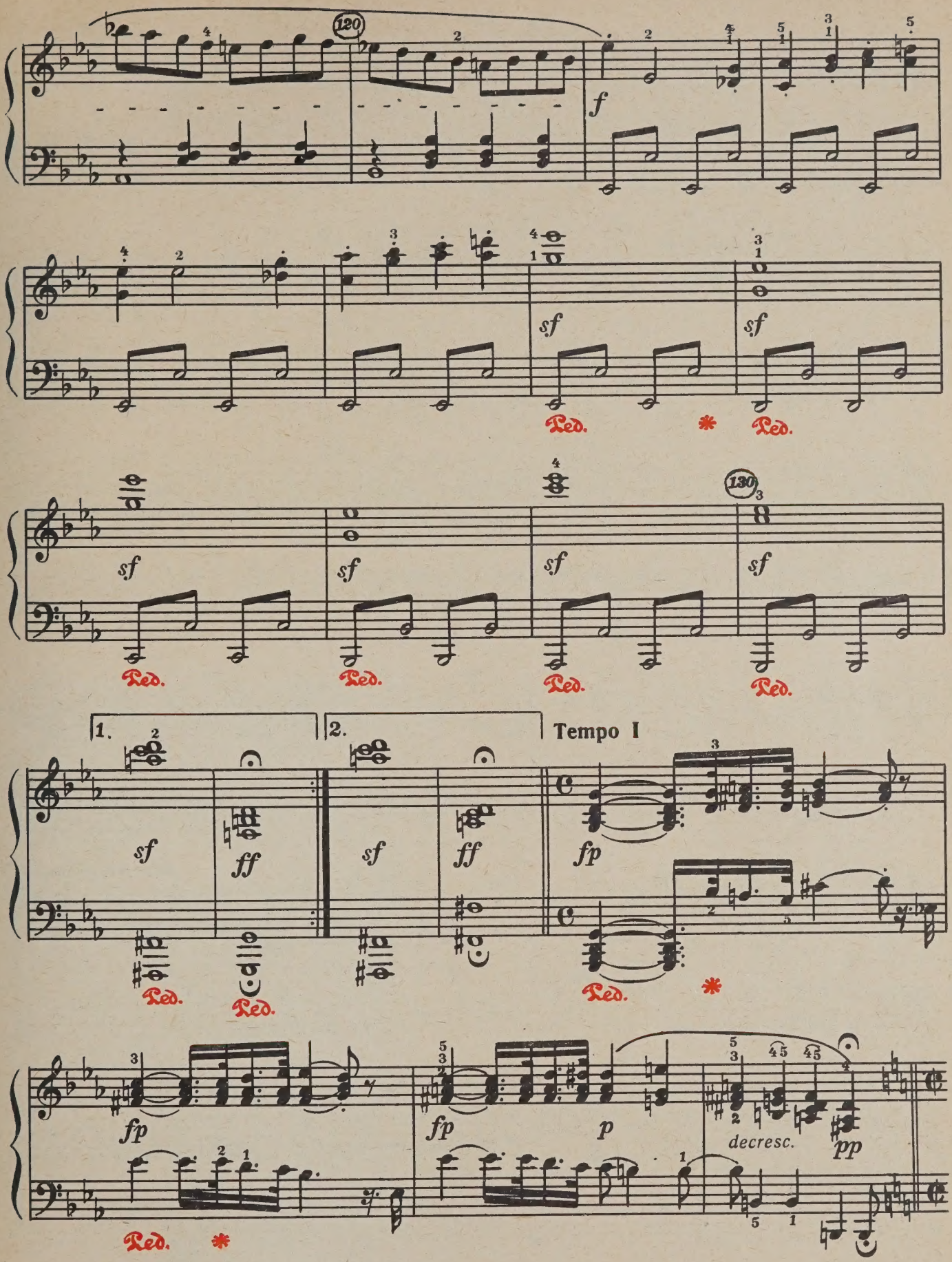



p
sf
cresc.
20
p
sf
cresc.
p
sf
sf
p
Ped.
30
sf
sf
p
Ped.
Ped.
cresc.
sf
Ped.

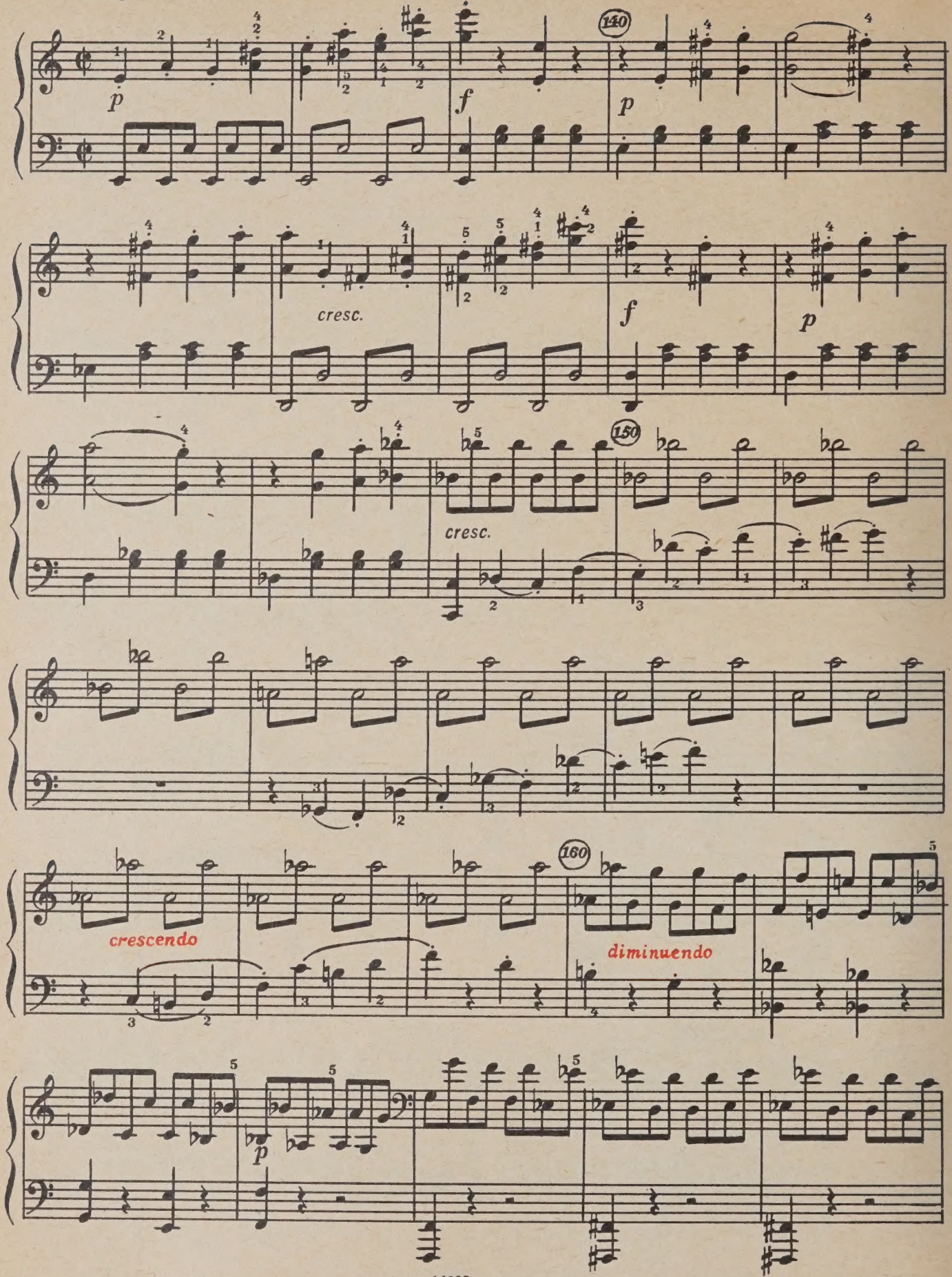

40
cresc.
sf
cresc.
Ped.
sf
sf
sf
sf
Ped.
Ped.
Ped.
Ped.
50
p
un
poco tranquillo
sf
Ped.
sf
60
sf
sf
Ped.
70
sf
sf
Ped.

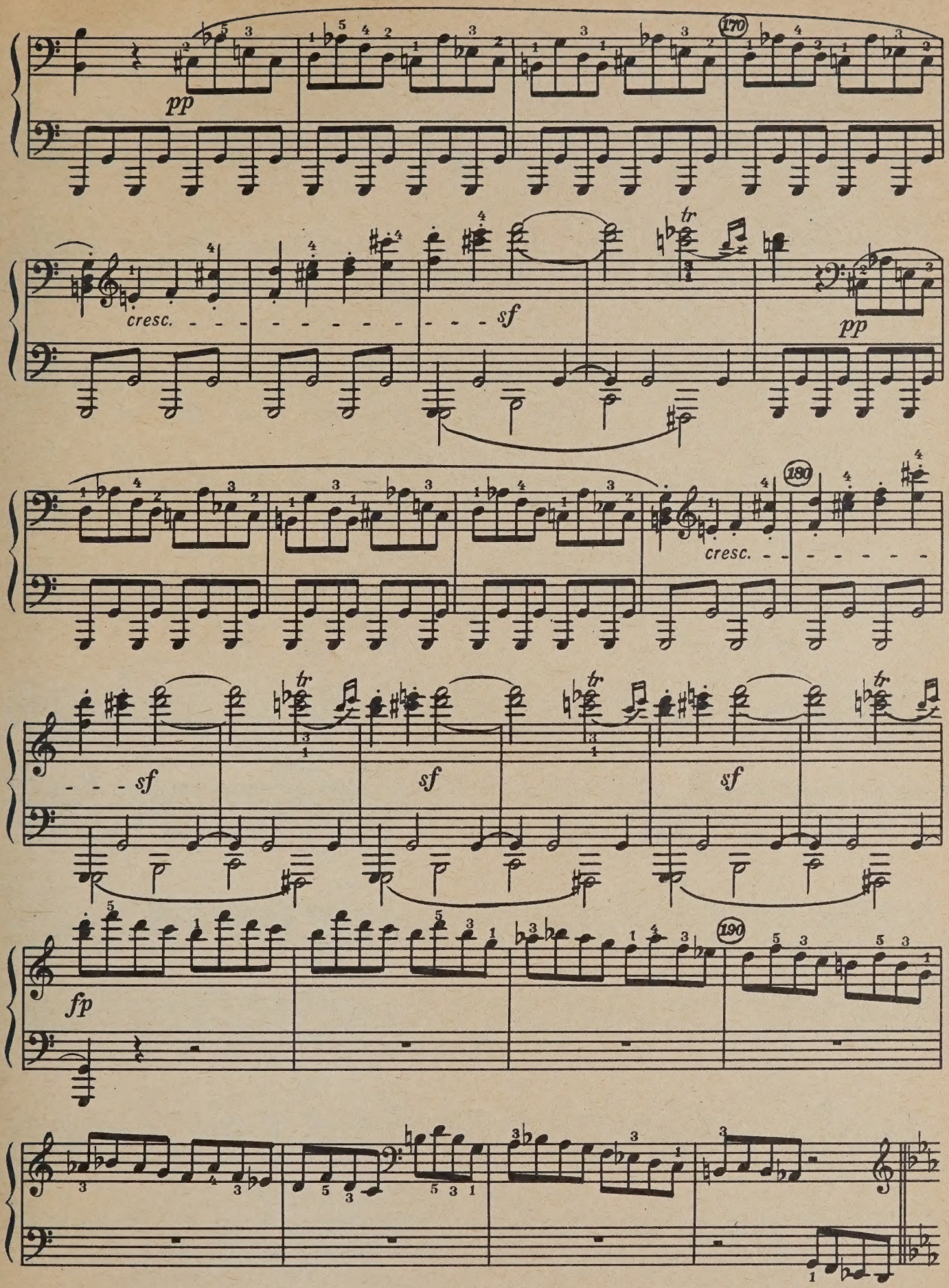

80
sf
decresc.
90
pp
p
Red.
Red.
cresc.

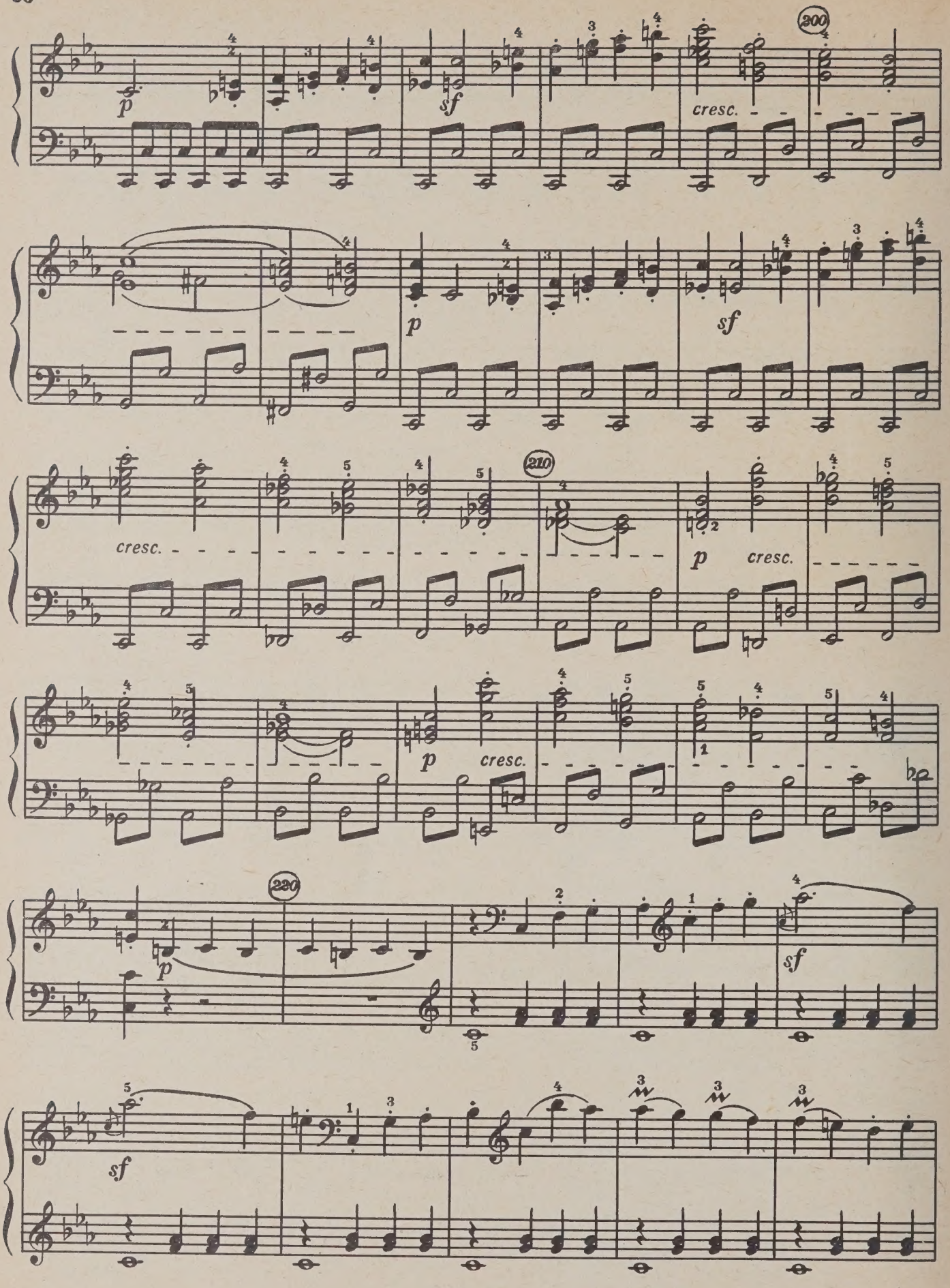

100
f
Ped.
p
cresc.
110
f
p
cresc.

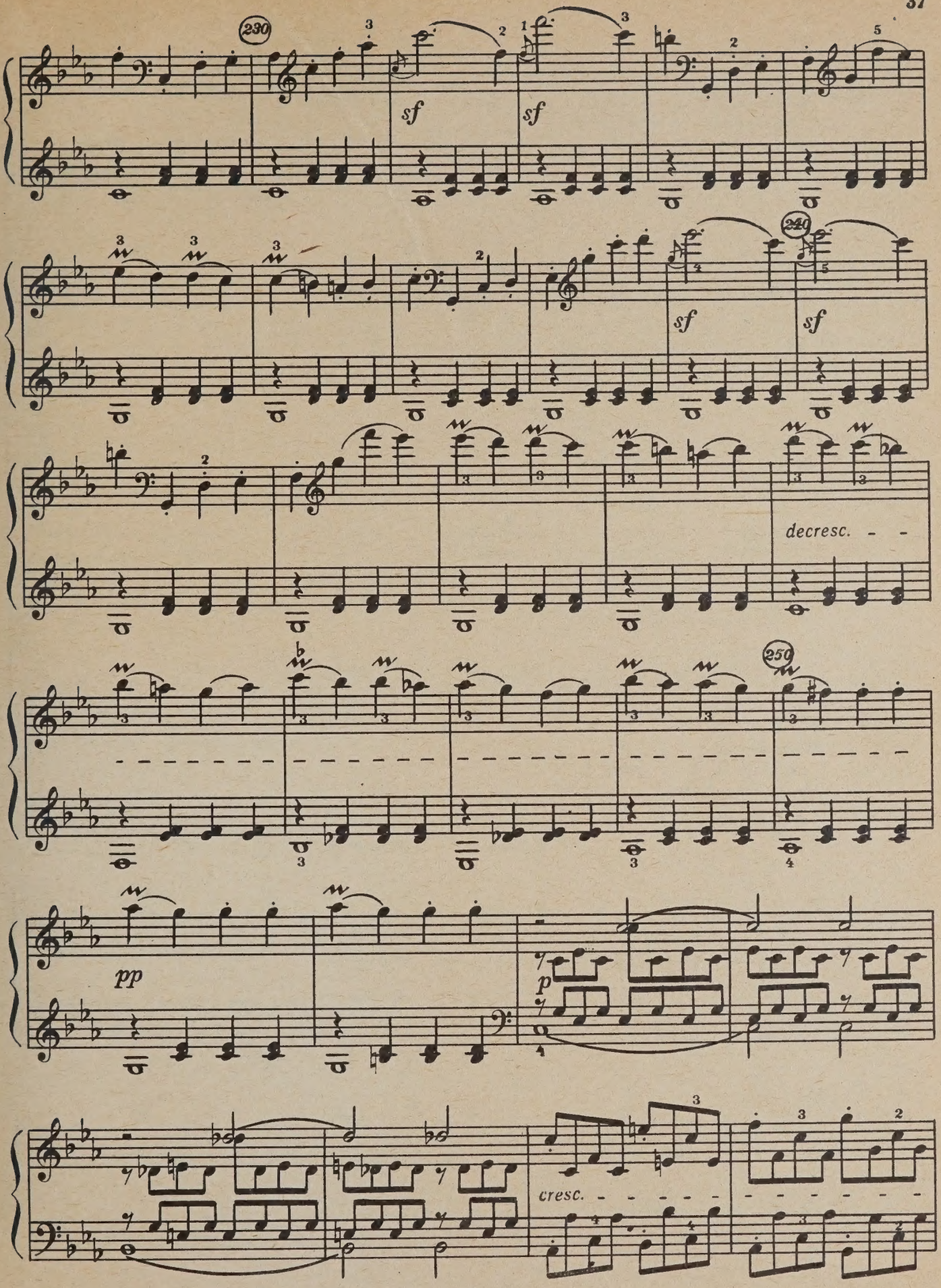

120
f
sf
sf
sf
sf
sf
sf
sf
sf
130
1.
2.
Tempo I
sf
ff
sf
ff
fp
fp
fp
p
decresc.
pp
Ped.

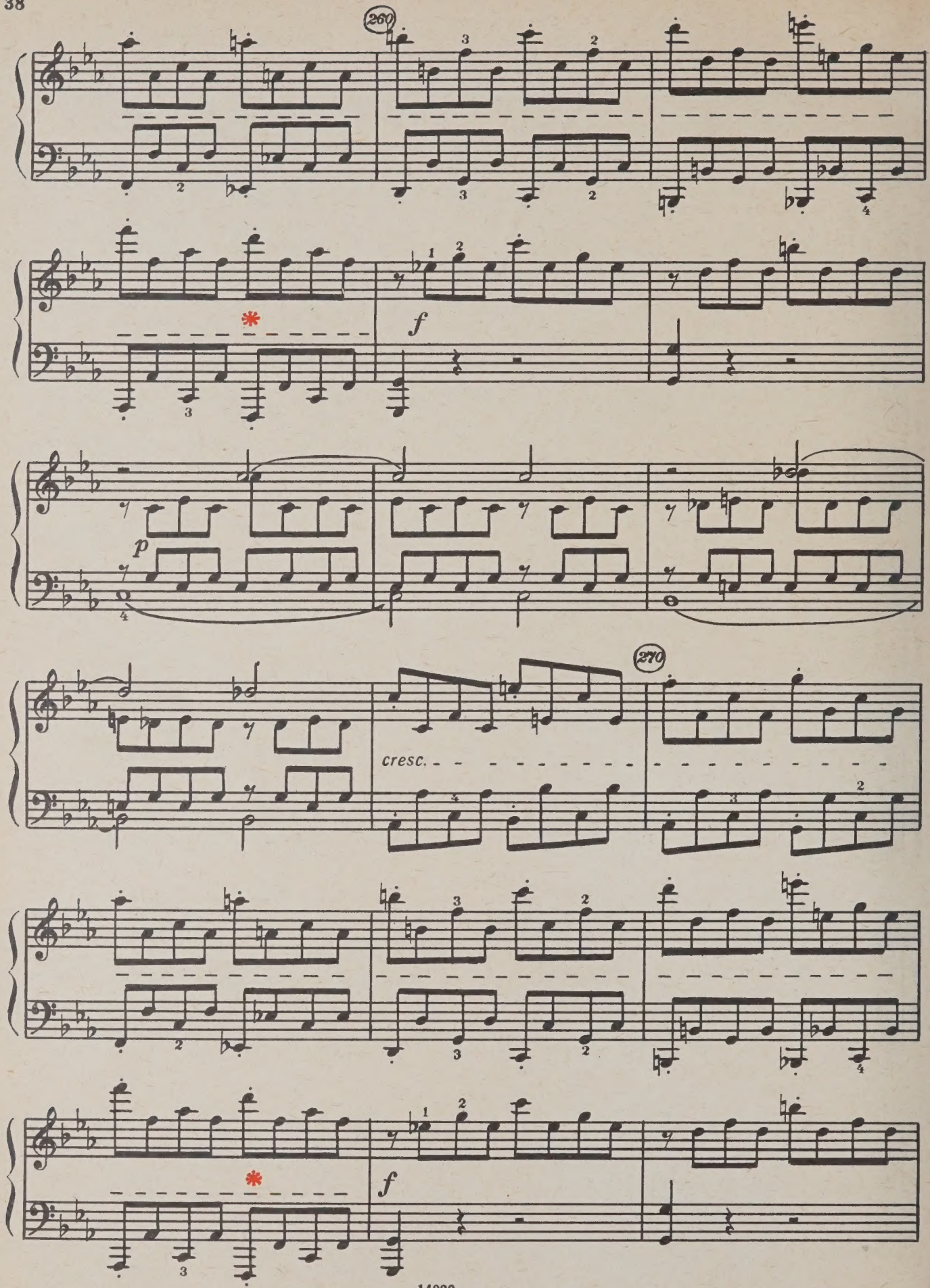
Allegro molto e con brio

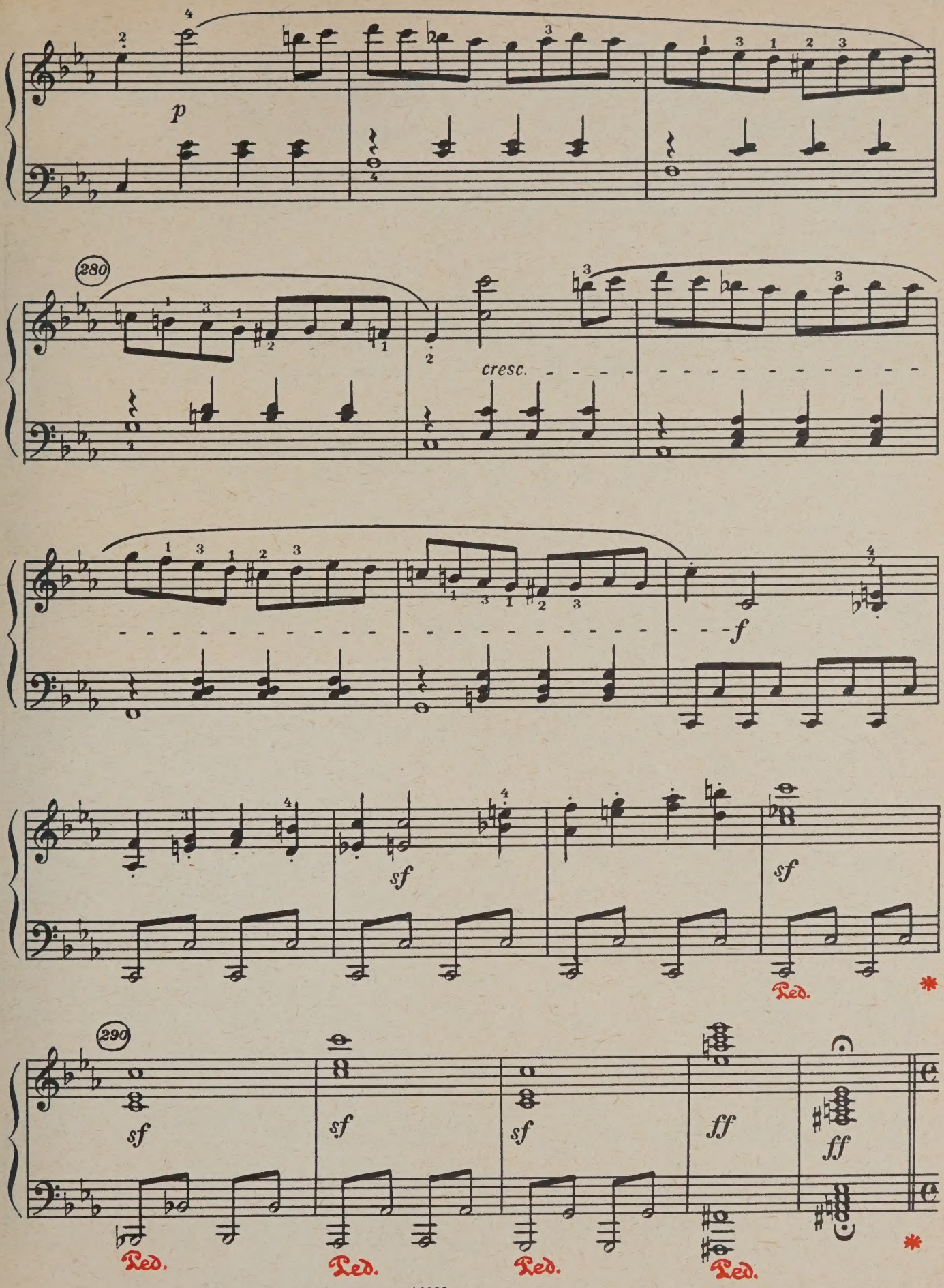


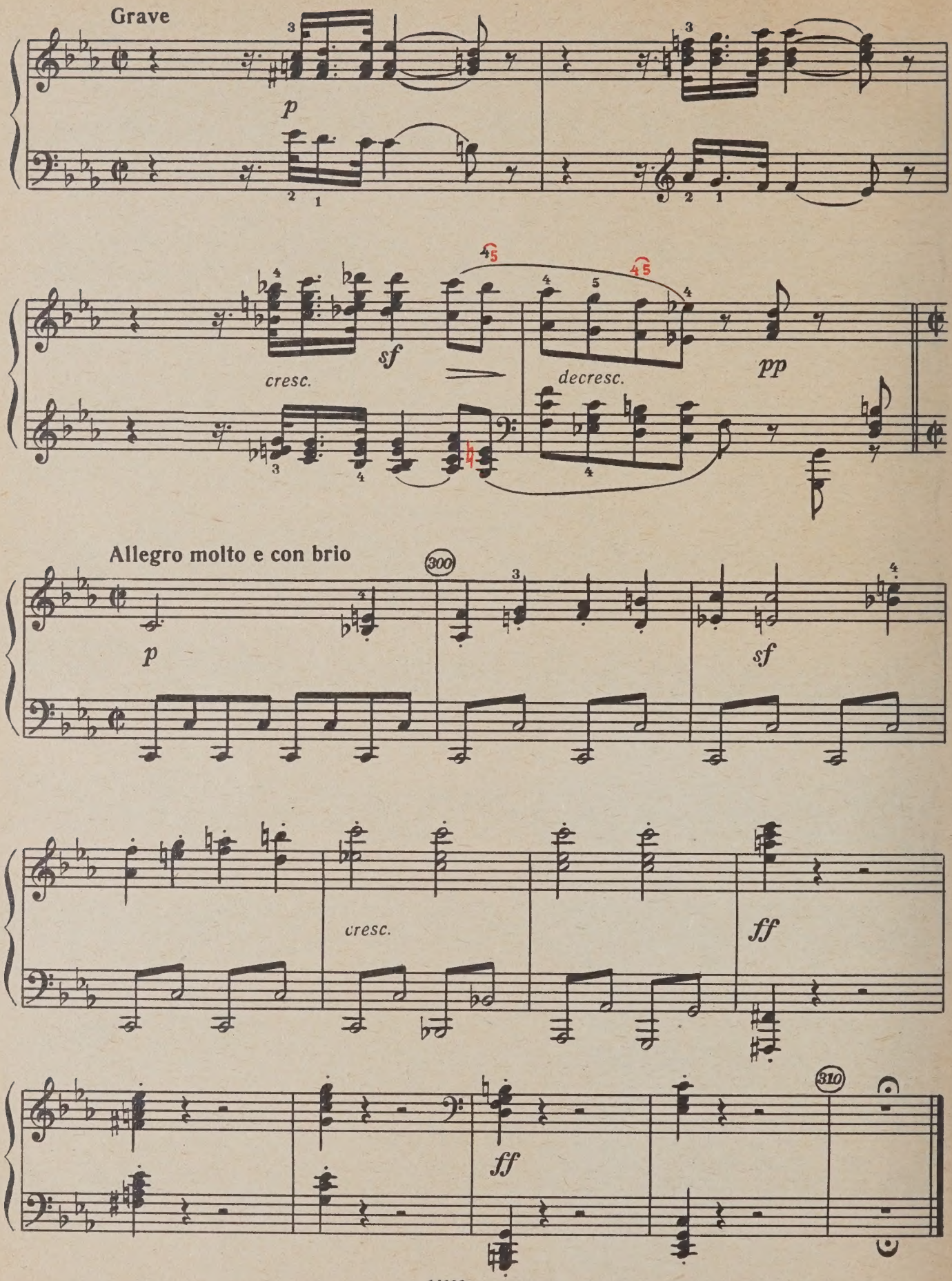

pp
170
cresc.
sf
pp
180
cresc.
sf
sf
sf
fp
190


200
cresc.
210
cresc.
220

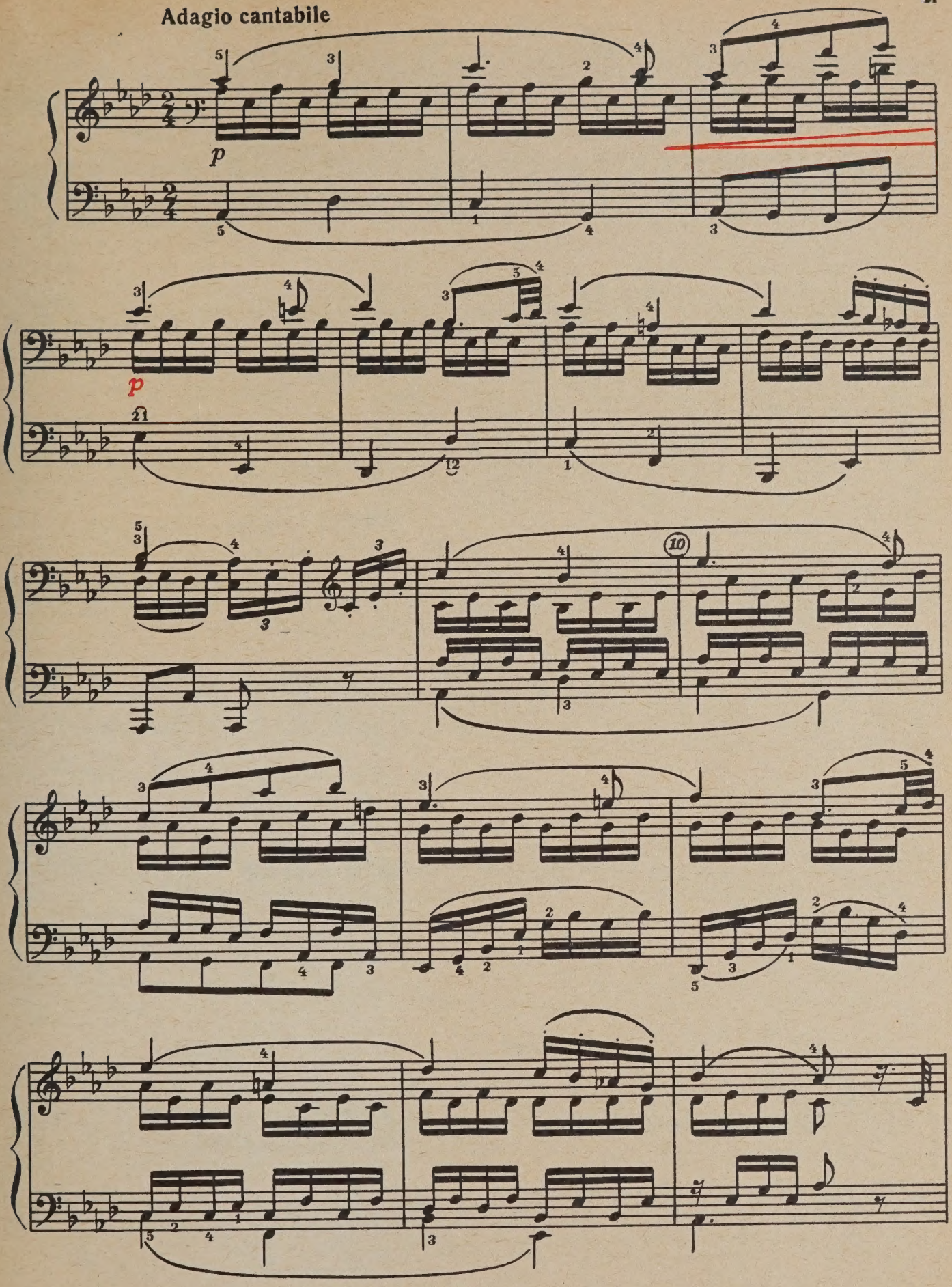

230
sf
sf
240
sf
sf
decresc.
250
pp
p
cresc.

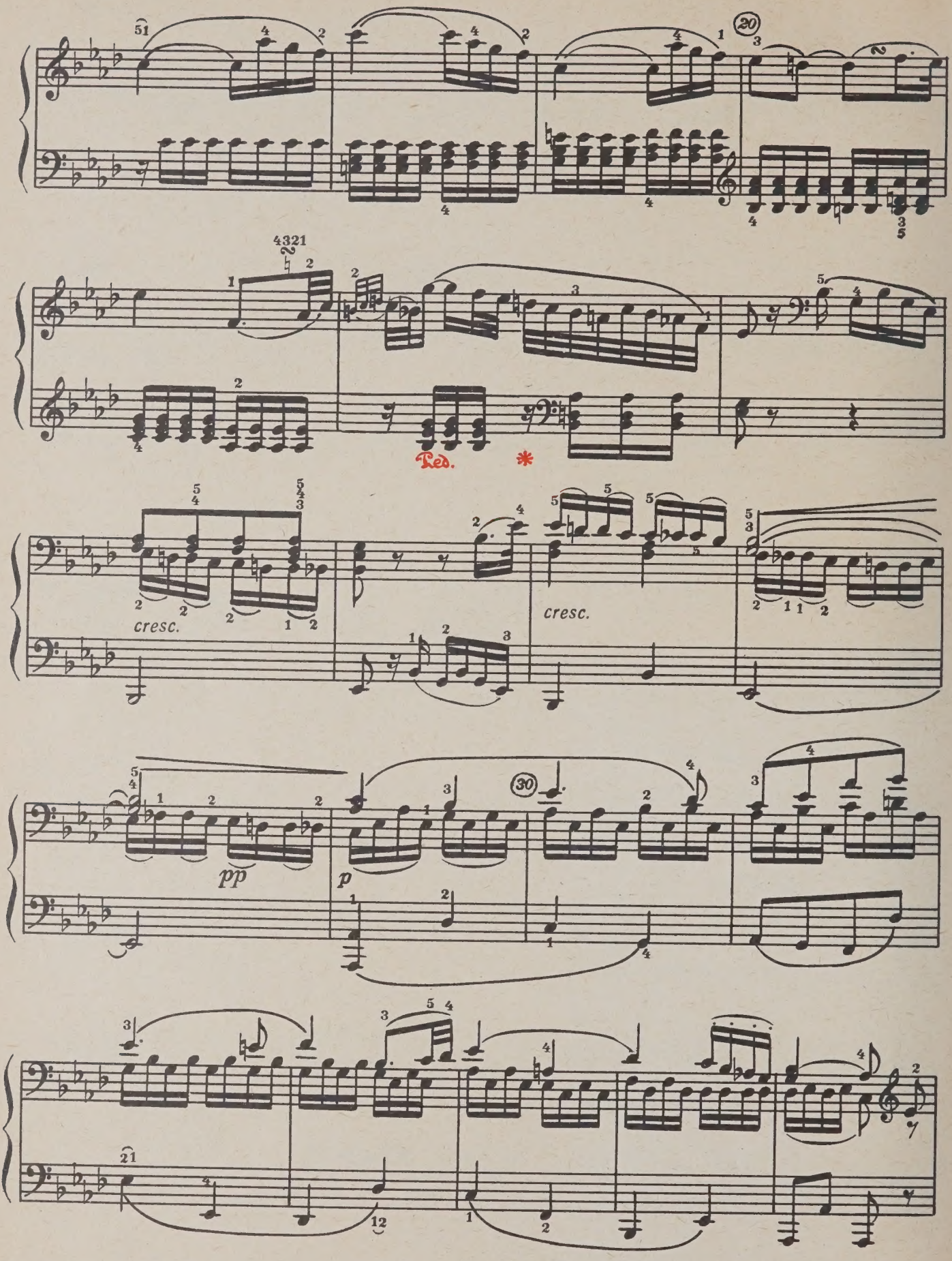

260
f
p
cresc.
270
f

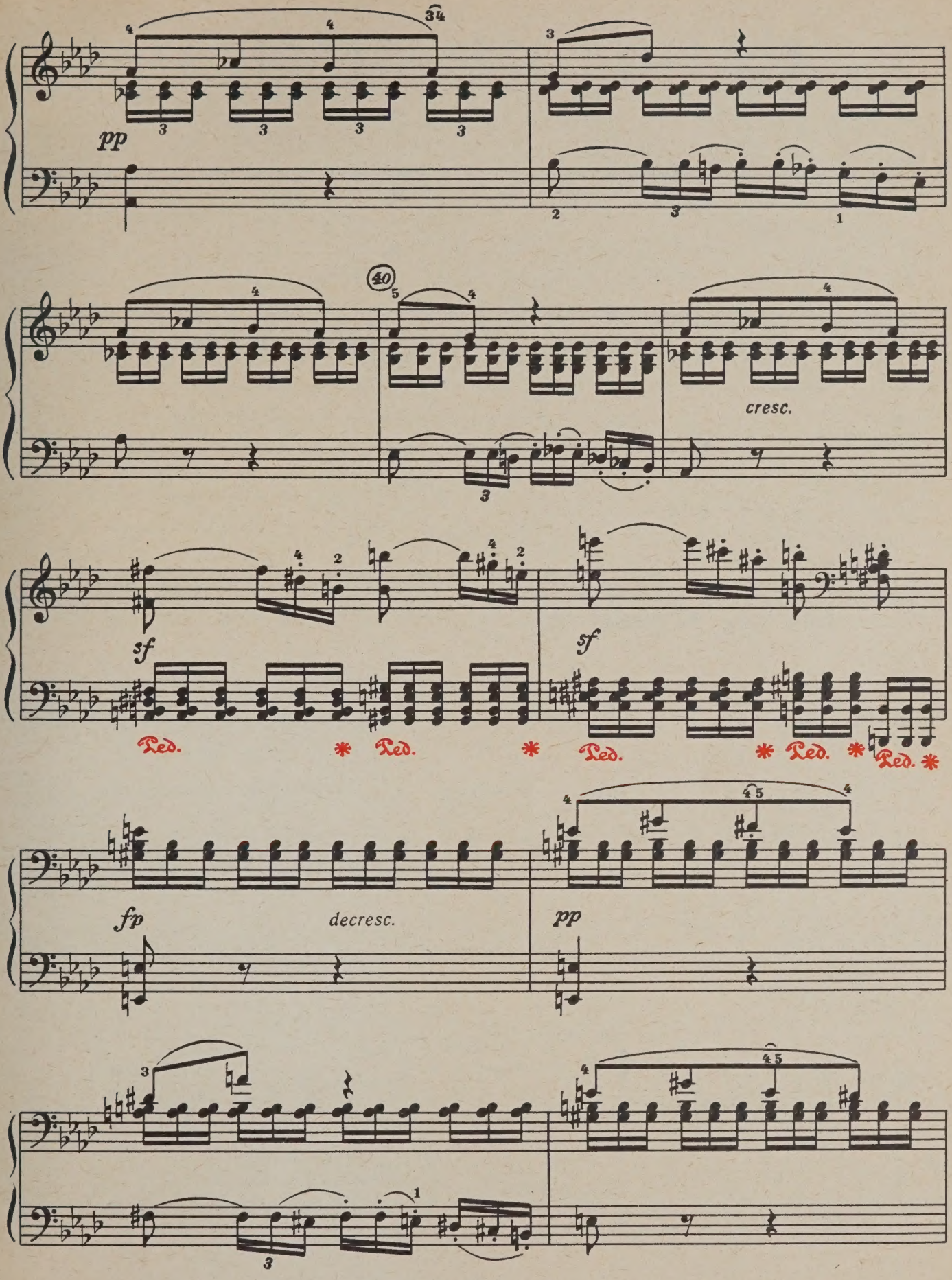

280
p
cresc.
f
sf
sf
sf
Ped.
290
sf
sf
sf
ff
ff
Ped.
Ped.
Ped.
Ped.

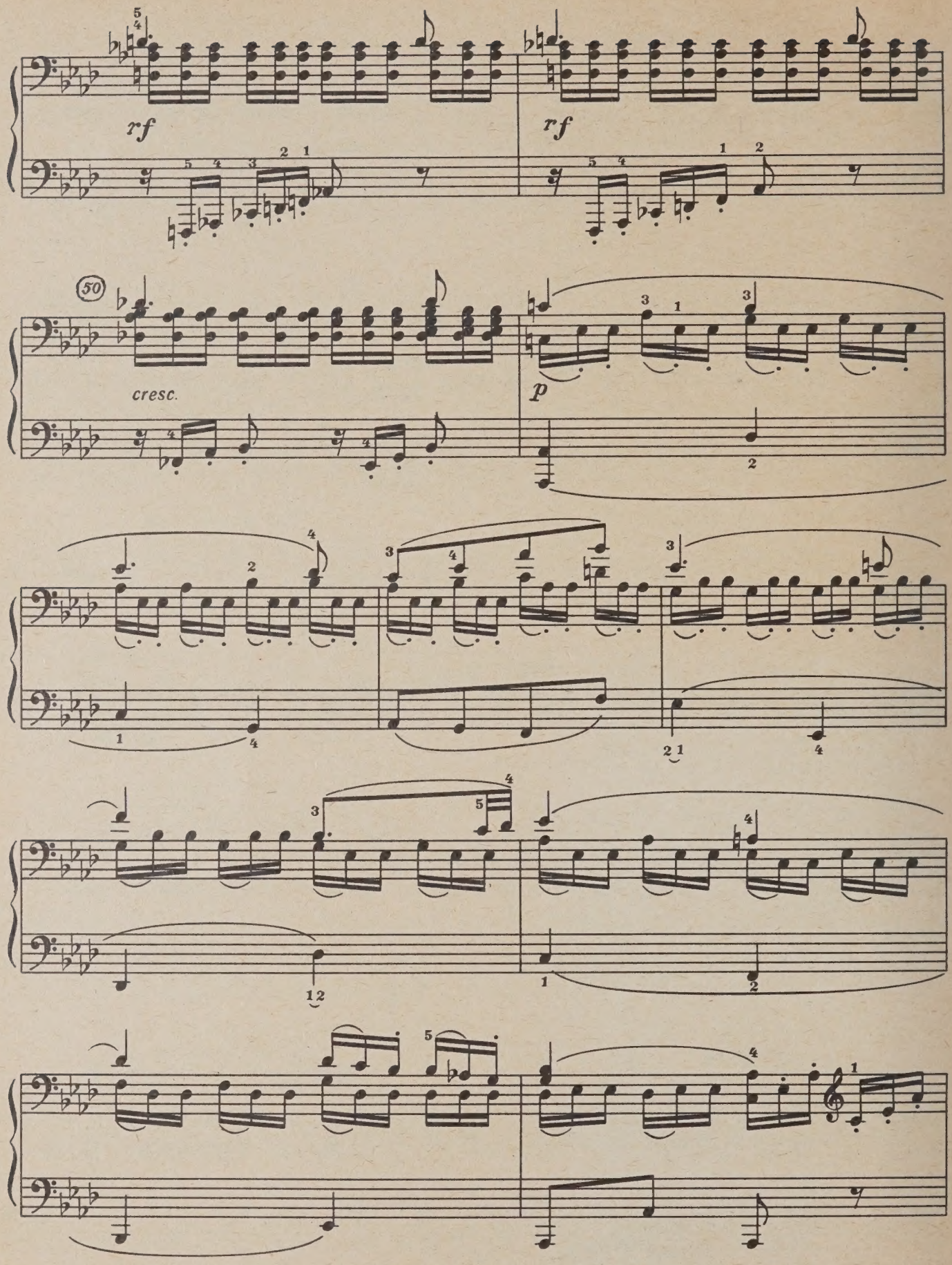

Grave
p
sf
cresc.
decresc.
pp
Allegro molto e con brio
300
p
sf
cresc.
ff
ff
310

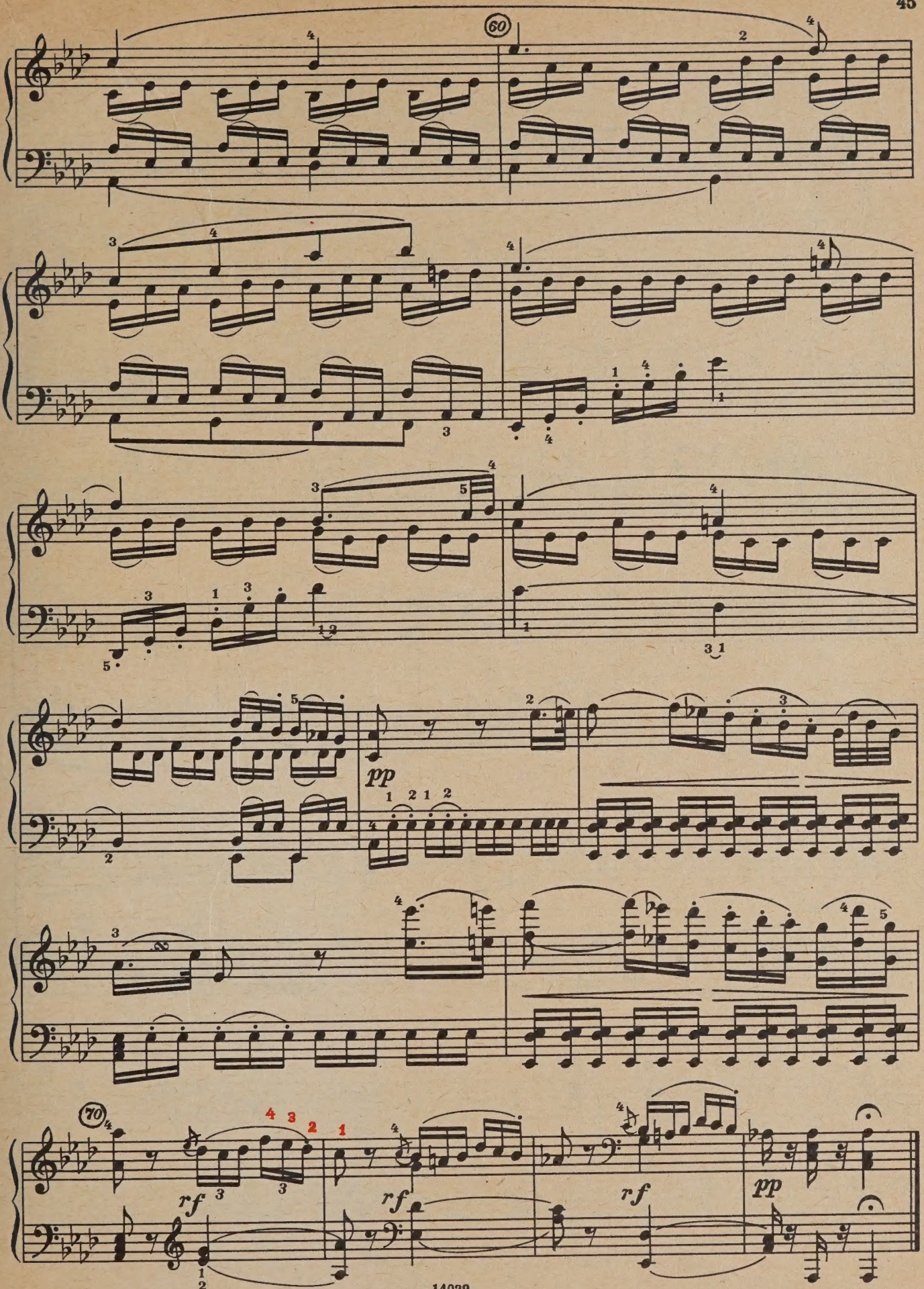
Adagio cantabile



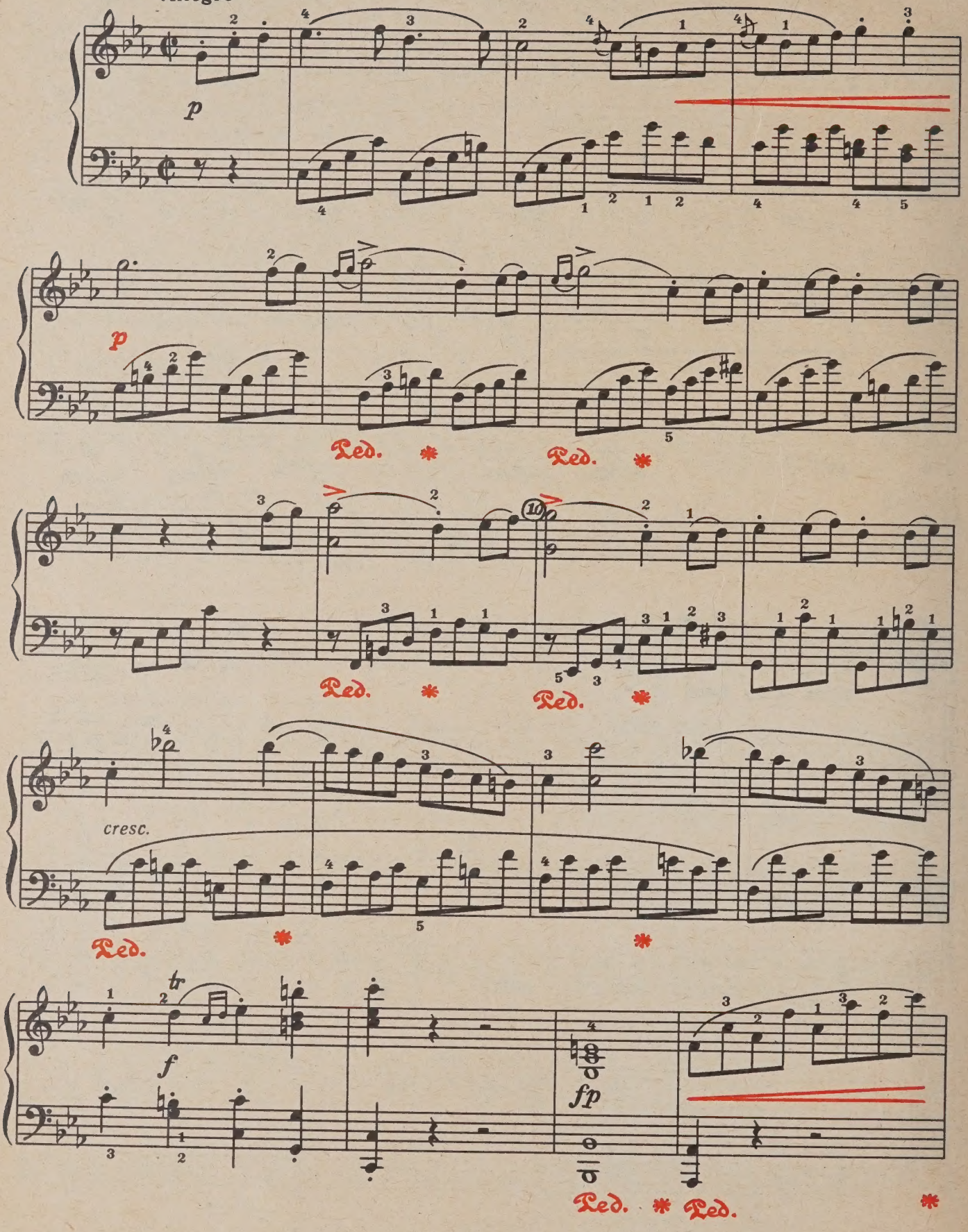

cresc.
cresc.
pp
p
Ped.

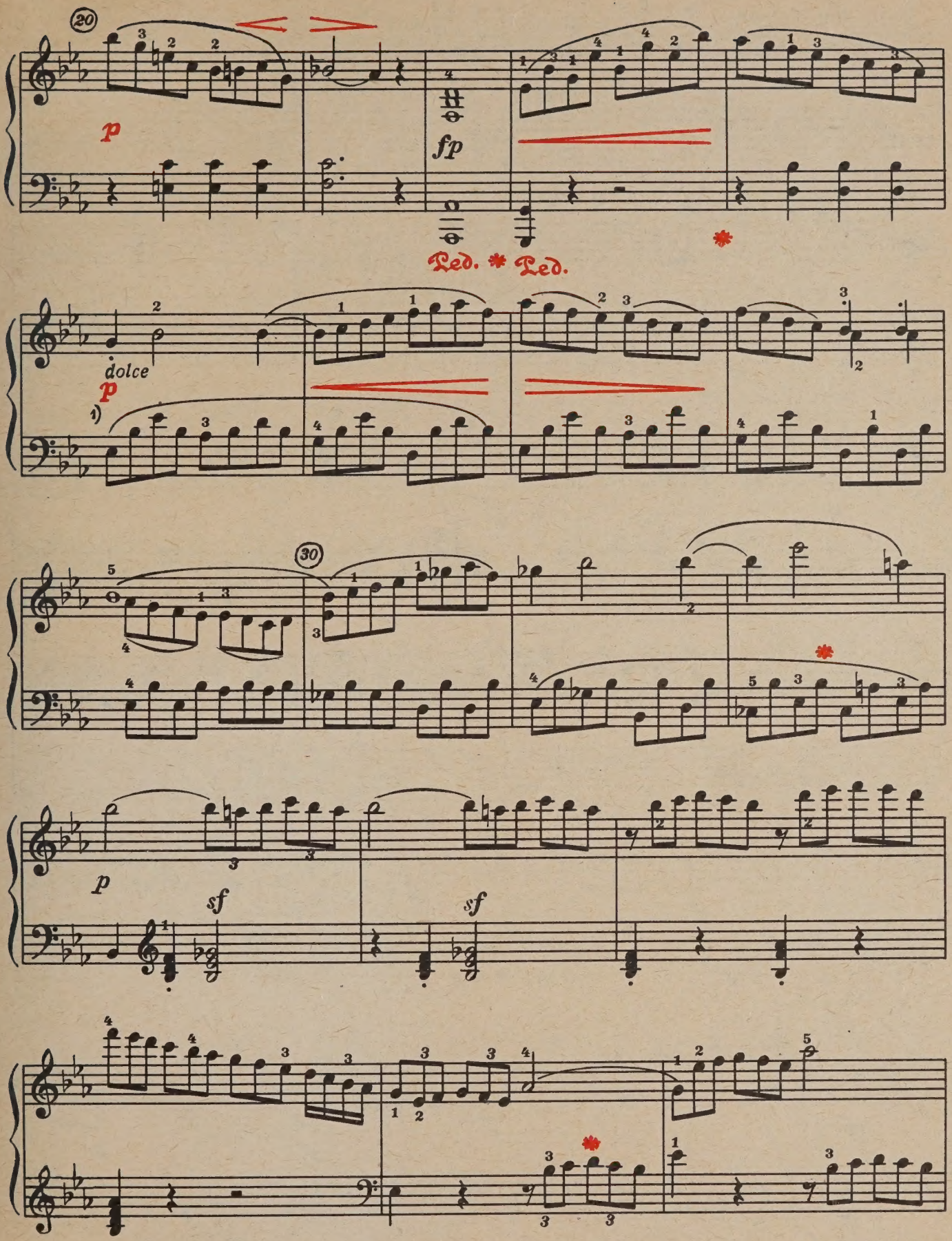

pp
40
cresc.
sf
sf
Ped.
Ped.
Ped.
Ped.
Ped.
fp
decresc.
pp


rf
rf
50
cresc.
p

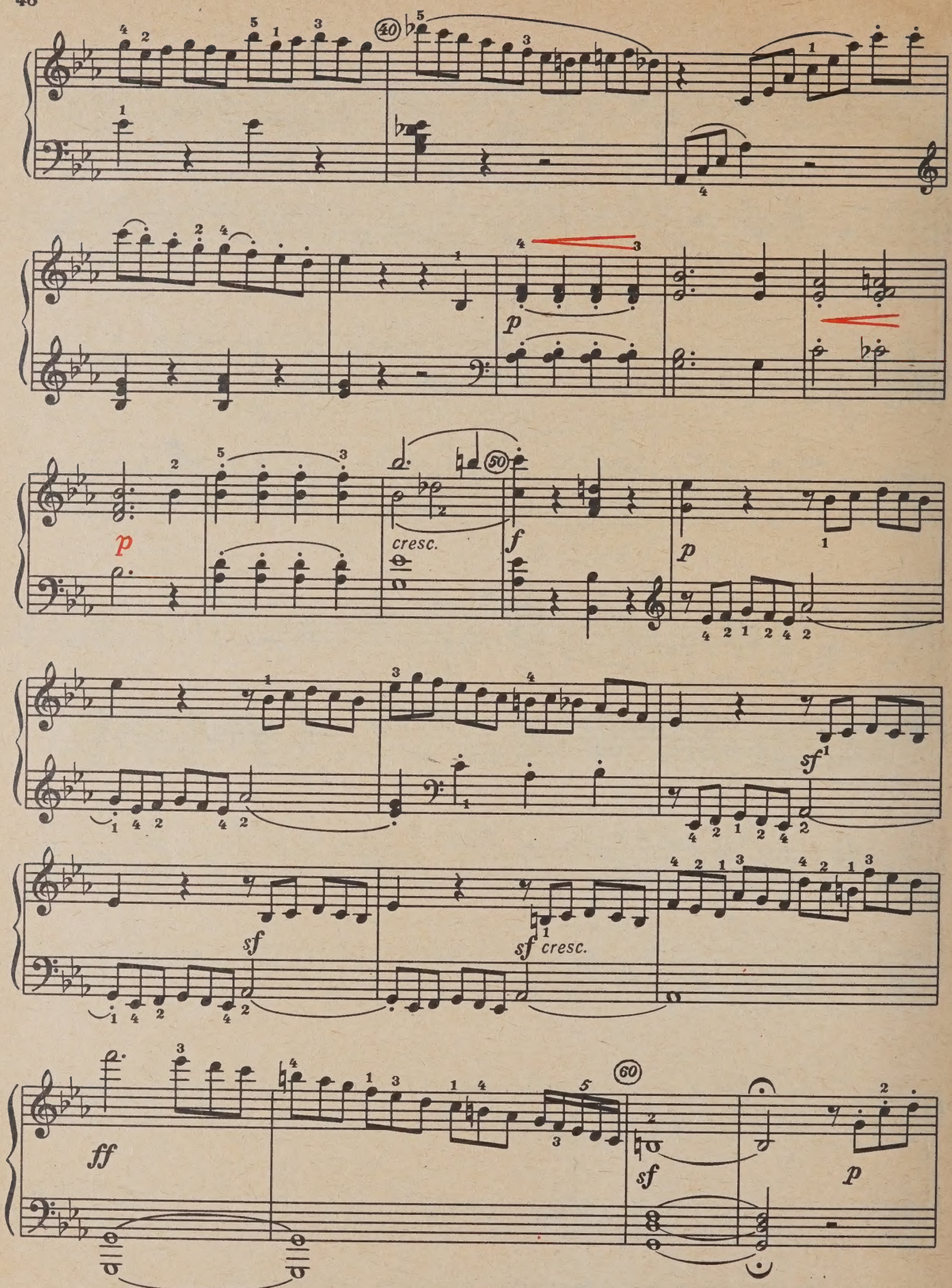

60
pp
70
rf
rf
rf
pp

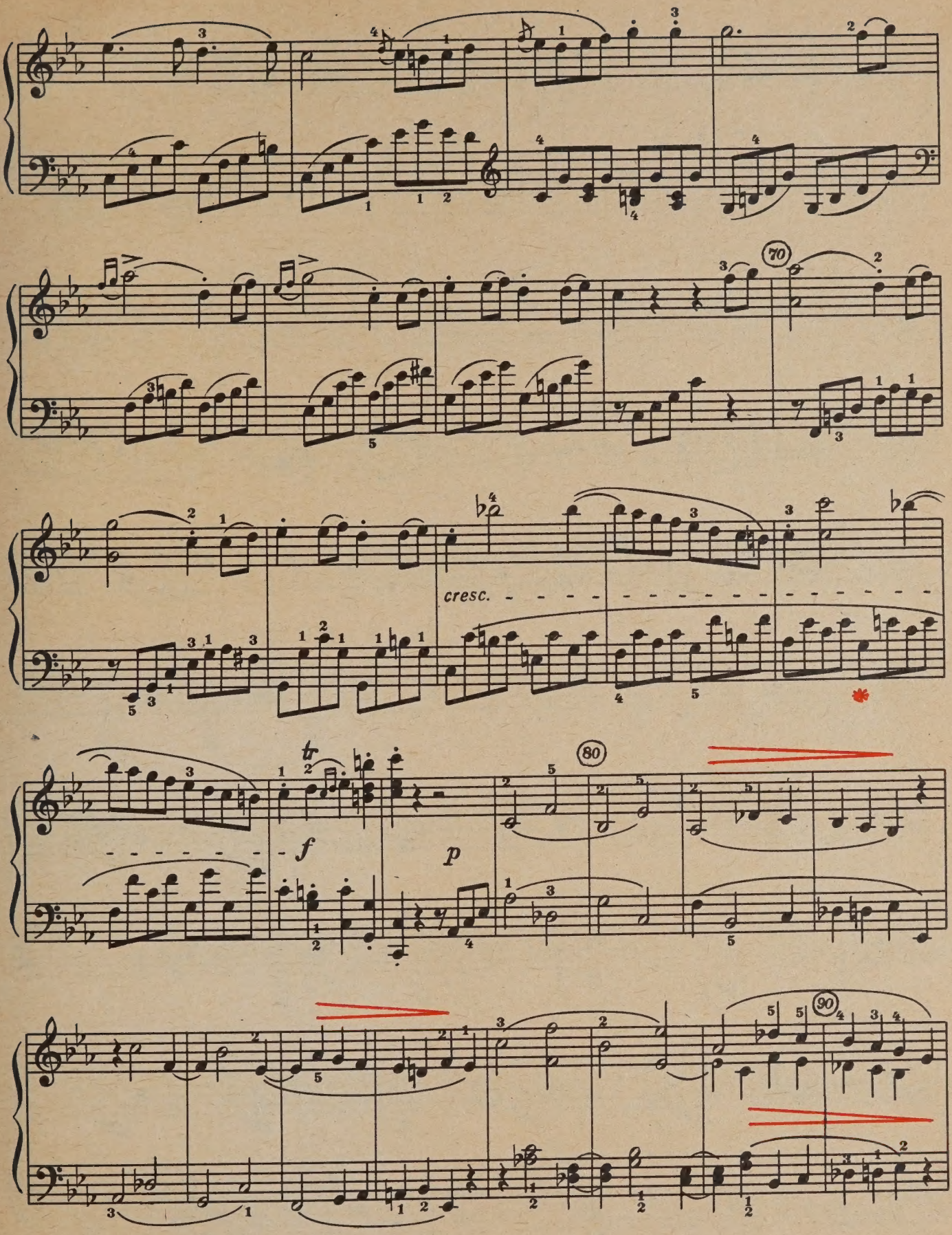
RONDO
Allegro

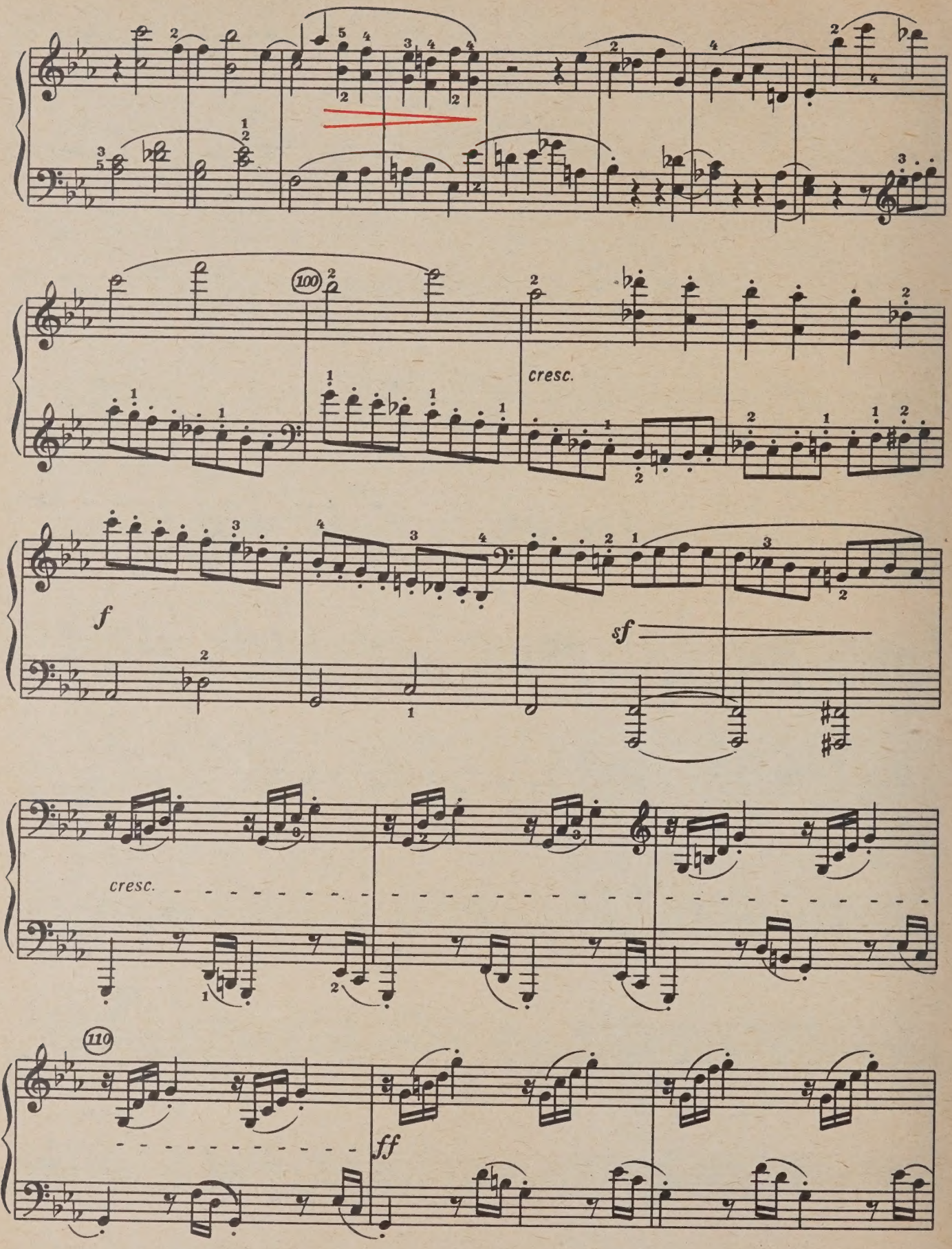


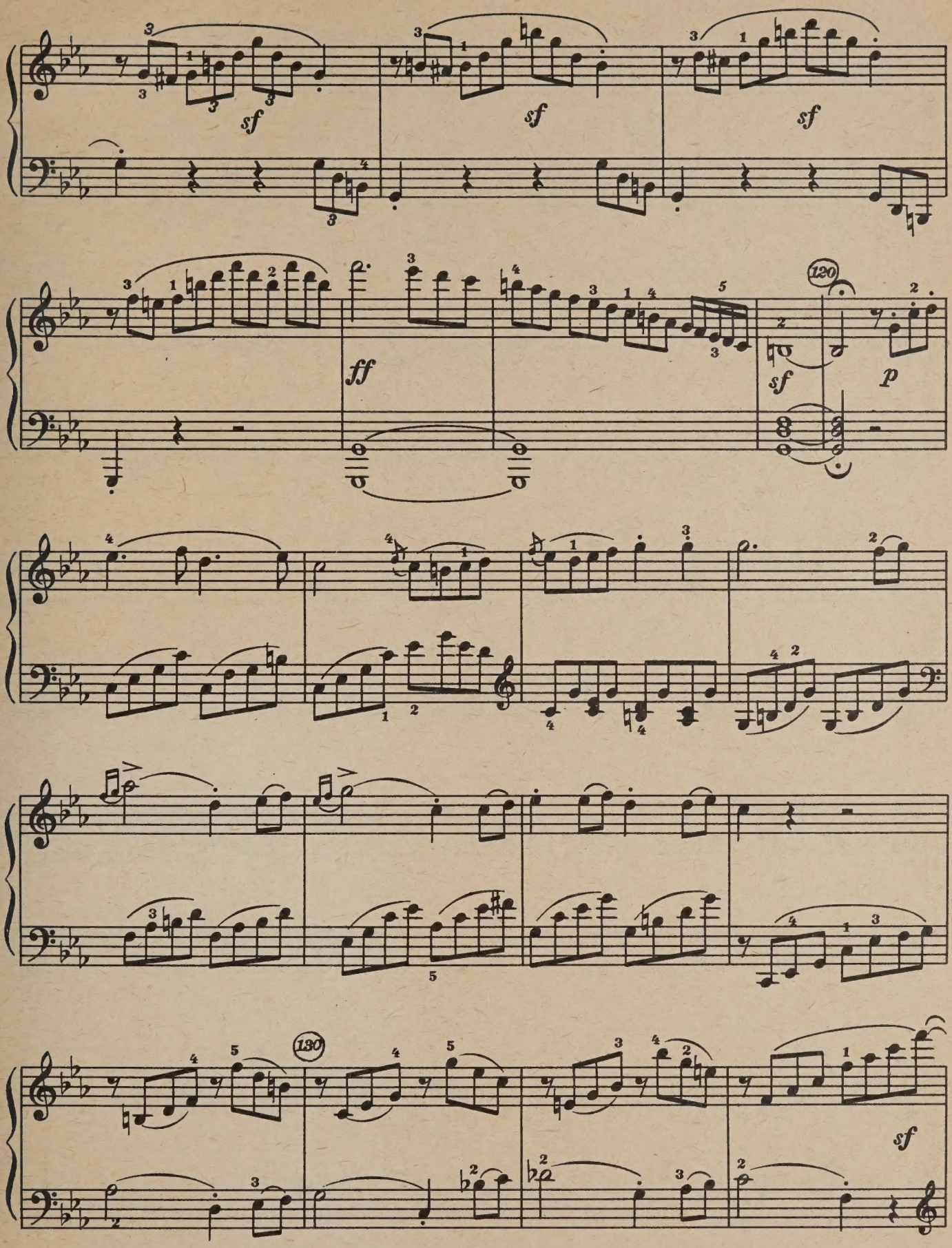


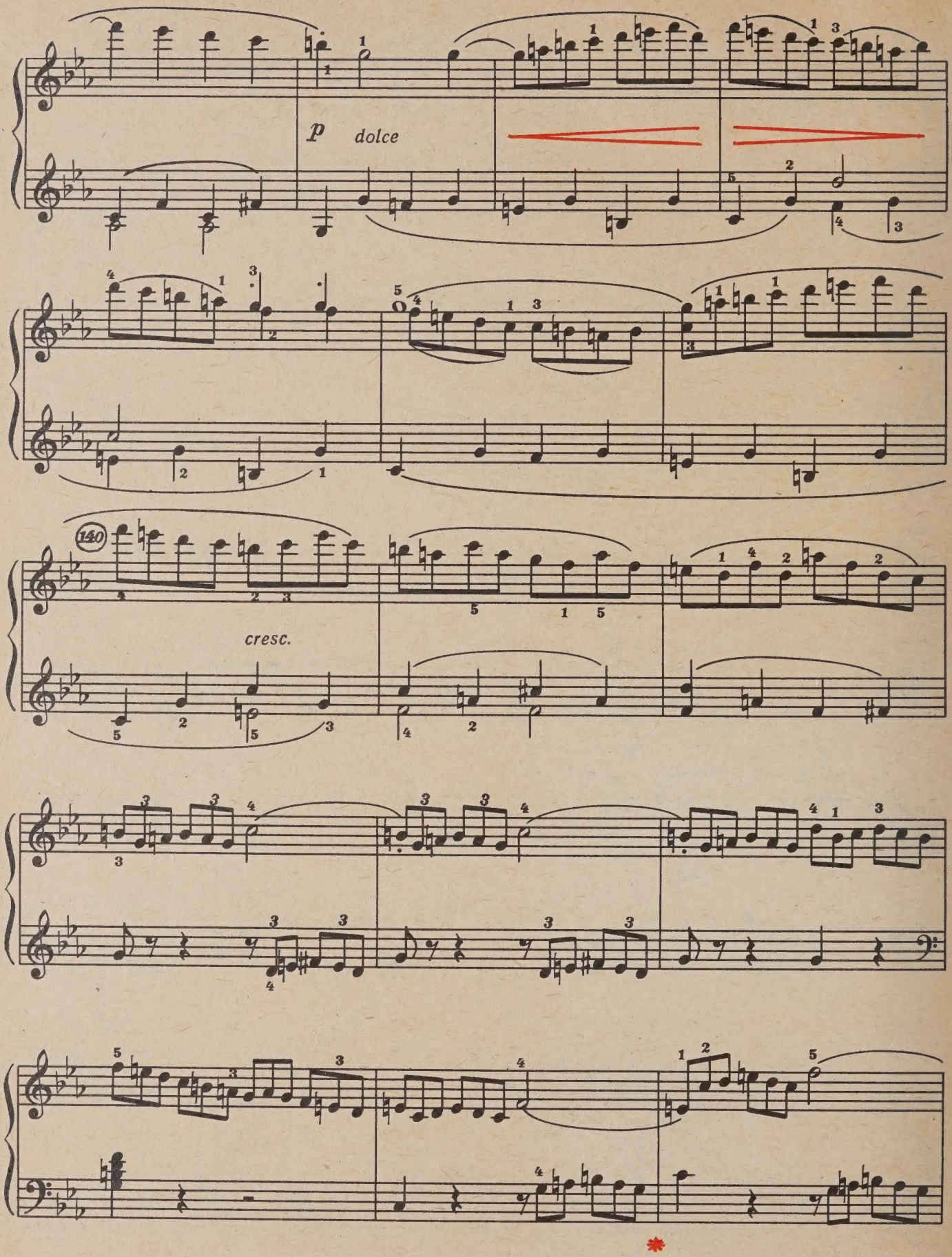
[1] Возможно, здесь описка Рахманинова и piano относится к предыдущему такту (ср. такт 20).

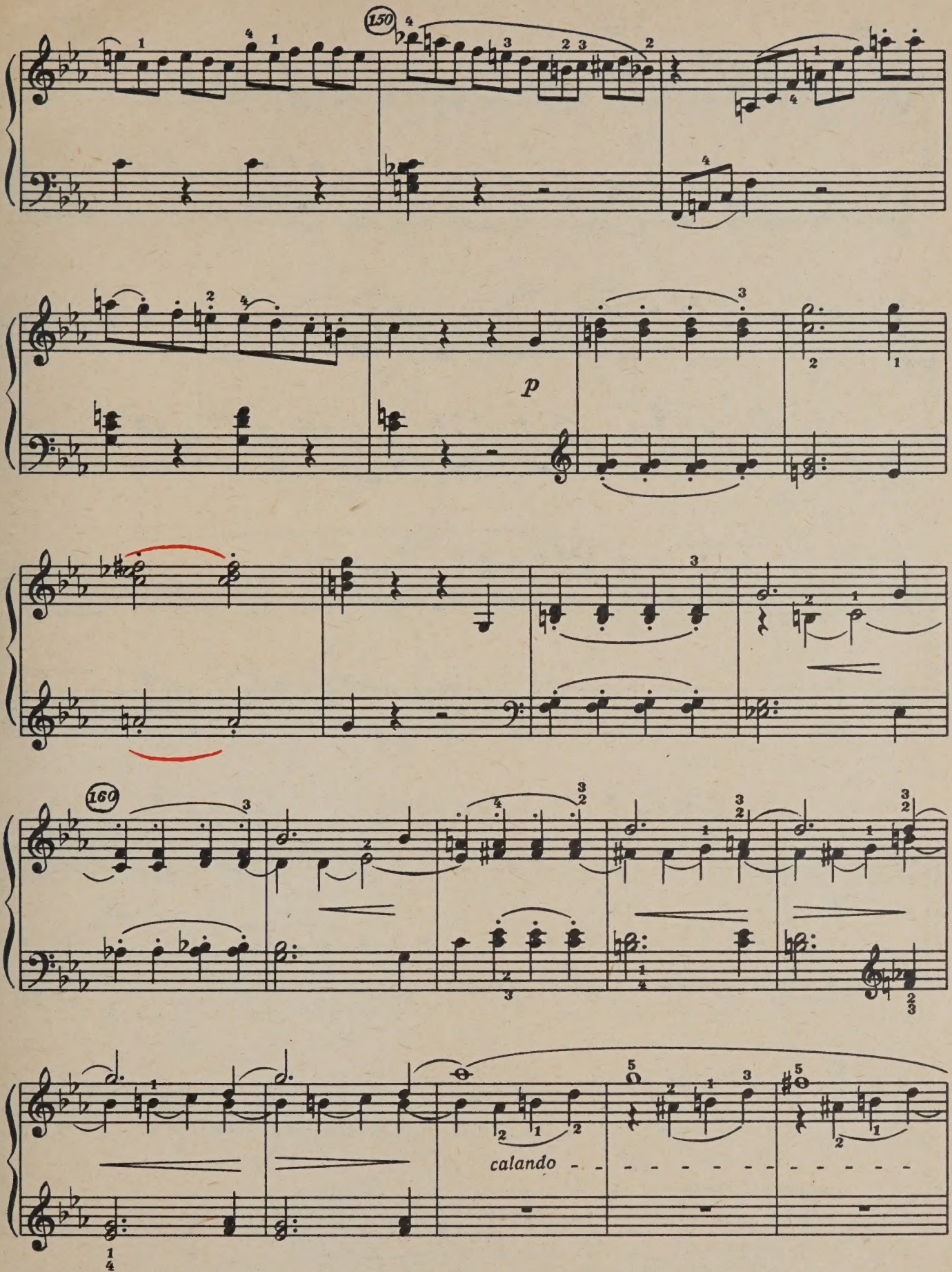

40
p
50
cresc.
f
p
sf
sf
sf cresc.
60
ff
sf
p

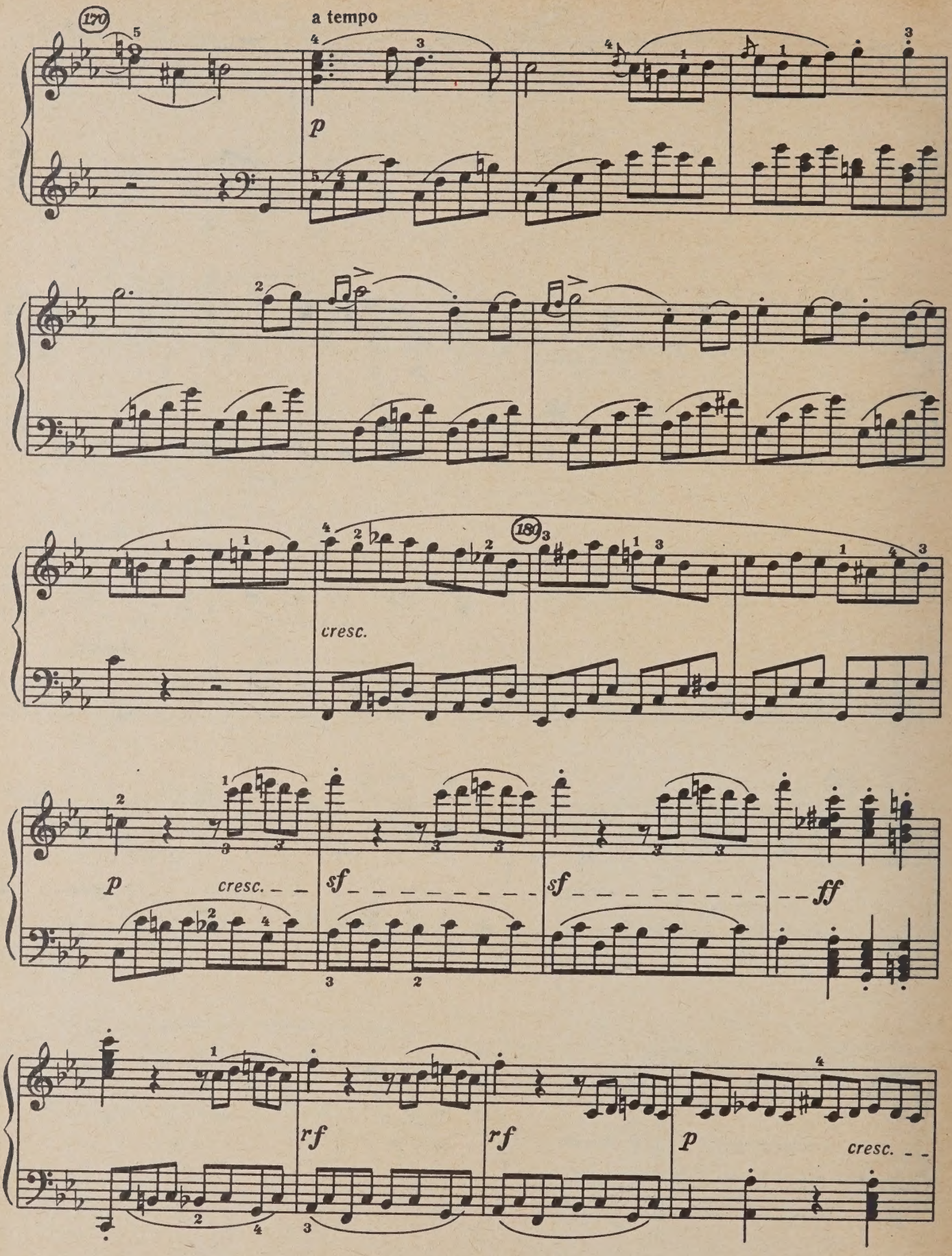

70
cresc.
tr
f
p
80
90

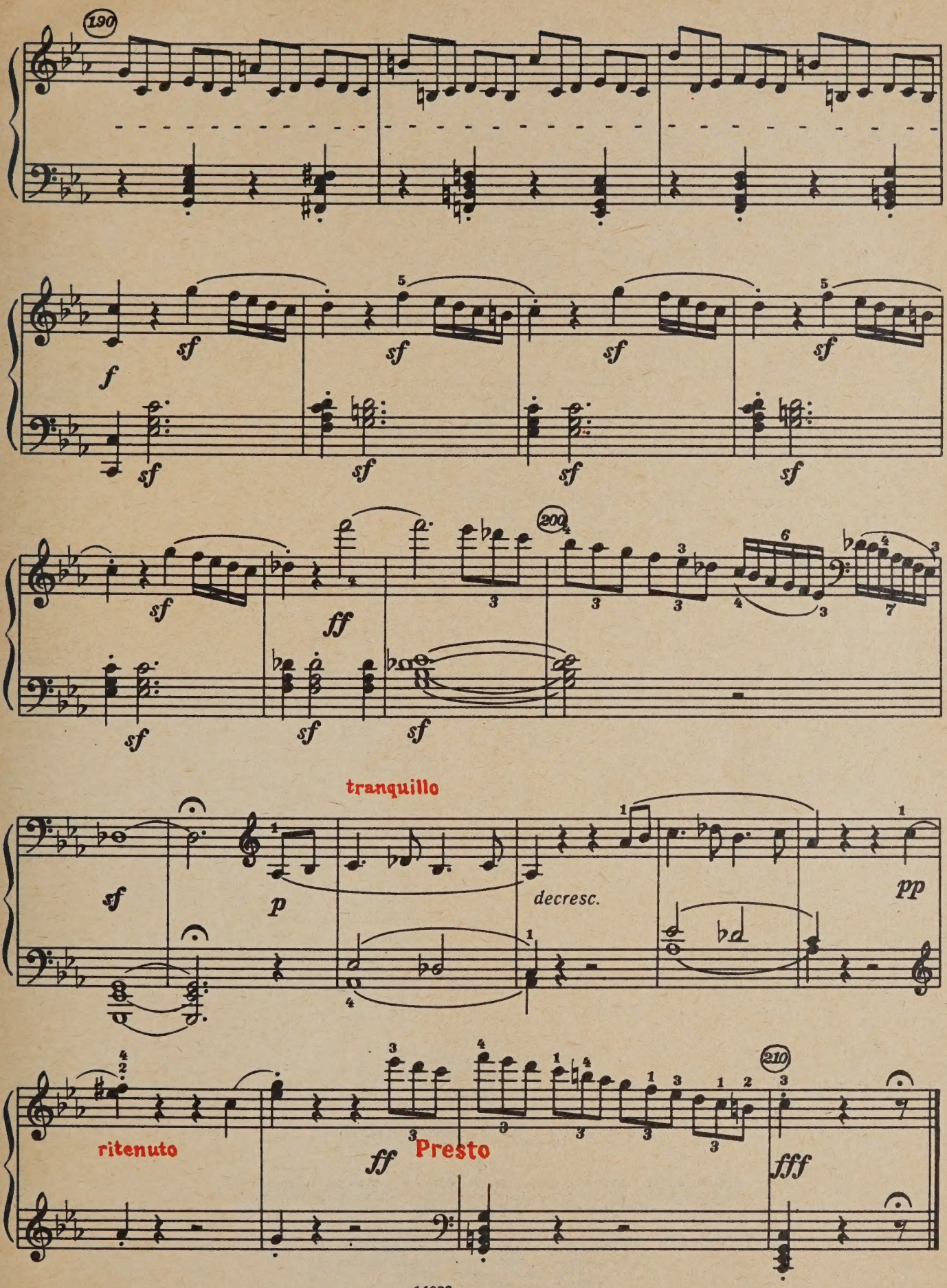

100
cresc.
f
sf
cresc.
110
ff

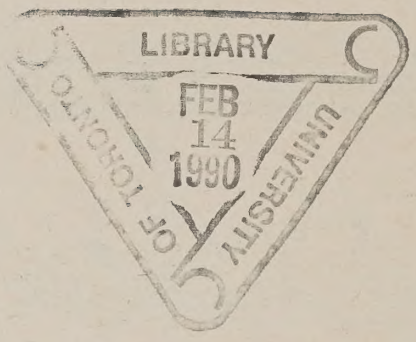

sf
sf
sf
ff
120
sf
p
130
sf


p
dolce
140
cresc.


150
p
160
calando


170
a tempo
p
189
cresc.
p
cresc.
sf
sf
ff
rf
rf
p
cresc.


190
sf
f
200
ff
tranquillo
p
decresc.
pp
ritenuto
Presto
210
fff



Нотное издание

ЛЮДВИГ ван БЕТХОВЕН

СОНАТА № 5

СОНАТА № 8

для фортепиано

Редактор Н. Копчевский Техн. редактор Г. Заблоцкая
Корректор Г. Шебаршов

Н/К

Подписано в набор 21.07.87. Подписано в печать 27.10.88. Формат 60x90 1/8. Бумага офсетная № 2. Гарнитура литературная. Печать офсетная. Объем печ. л. 7,0. Усл. п. л. 7,0. Усл. кр.-отт. 14,25. Уч.-изд. л. 8,05. Тираж 4000 экз. Изд. № 14029. Зак. № 681. Цена 1 р. 20 к.

Издательство „Музыка", 103031, Москва, Неглинная ул., 14

Московская типография № 6 Союзполиграфпрома
при Государственном комитете СССР по делам издательств,
полиграфии и книжной торговли,
109088, Москва, Ж-88, Южнопортовая ул., 24.

1 р. 20 к.